راينر ماريا ريلكه

«كتاب السّاعات»

وقصائد أخرى

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الأول)



ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

راينر ماريا ريلكه: «كتاب الساعات» وقصائد أخرى

راينر ماريا ريلكه

«كتاب السّاعات»

وقصائد أخرى

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الأول)

ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة

غيرالد شتيغ

كلمة KALIMA   منشورات الجمل

الطبعة الأولى ٢٠٠٩
كلمة: ص. ب ٢٣٨٠ أبو ظبي، أ ع م
هاتف ٢٦٣١٤٤٨٥ ٢ ٩٧١+ فاكس ٢٦٣١٤٤٦٢ ٢ ٩٧١+
منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت ٢٠٠٩
تلفون وفاكس: ٦٦٨١١٨ ـ ٠١ ـ ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

راينر ماريا ريلكه: «كتاب الساعات» وقصائد أخرى ـ الآثار الشعريّة ـ الجزء الأول
ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها: **كاظم جهاد**
وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة: **غيرالد شتيغ**

Rainer Maria Rilke: **Die Gedichte - 1 -**
(Die zu Lebzeiten auf Deutsch veröffentlichten Gedichtbände)
Übersetzung und Einleitung von Kadhim Jihad Hassan
Notizen und Fußnoten nach Gerald Stieg adaptiert vom Übersetzer

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

تنويهات لا بدّ منها

١ ـ تشكّل الأجزاء الثّلاثة التي هذا أوّلها ترجمة للمجموعات الشّعريّة الكاملة التي أصدرها بالألمانيّة الشّاعر النّمساويّ راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) وأشرف على طبعها بنفسه، بمعزل عن الأشعار التي كتبها بلغات أخرى، وعن القصائد التي ألّفها في صباه وشبابه ثمّ تنكّر لها ومنعَ إعادة طبعها، وبمعزل أيضاً عن أشعاره المتفرّقة التي صدرت بعد وفاته. والحقّ، فإنّ أشعار ريلكه من وراء القبر تشكّل بمجموعها ديواناً ضخماً، لا يقلّ ضخامة عن الدّيوان الحاليّ بأجزائه الثلاثة، قد أقدّمه للقارئ العربيّ في المستقبل القريب، لا سيّما وأنّه يضمّ بعض أجمل قصائد ريلكه وينطوي على معالجات شعريّة من شأنها أن تسلّط على مجموعاته التي نشرها بنفسه، والمترجَمة هنا كلّها، أضواء كاشفة وضروريّة. وفي نهاية هذه الأجزاء ستتّخذ مكانها الطبيعيّ أشعار ريلكه الفرنسيّة الكاملة التي سبقَ أن ترجمتُها ونفدتْ نُسَخها أو تكاد بحيث صار يلزم إعداد طبعة جديدة لها قد تغتني بدراسة مقارنة بينها وبين أشعار ريلكه الألمانيّة. على أنّ القارئ يتوفّر في الأجزاء الثّلاثة التّالية على الصّرح الأساس ـ بل الأوحد في عرف الكثير من النقّاد والمترجمين ـ لآثار ريلكه الشّعريّة.

٢ ـ يتذكّر الأصدقاء والقرّاء أنّ ترجمة أشعار ريلكه إلى العربيّة مشغلة ترافقني منذ ما يقرب من عشرين عاماً، إذ نشرتُ في مجلّة «الكرمل»

ترجمتي لـ «مراثي ذوينو» في ثمانينيّات القرن المنصرم، ثمّ نشرتُ بعدها بسنوات، في المنبر ذاته، ترجمتي لـ «سونيتات إلى أورفيوس». إلاّ أنّ حاجتي إلى التعمّق في معرفة الألمانيّة، التي كنتُ قد بدأتُ تعلّمها في مطلع شبابي في برلين (الغربيّة سابقاً)، وفي استكشاف عمل ريلكه الشعريّ والأدبيّ الواسع والمتشعّب جعلتني أتريّث في إكمال ترجمة هذه الآثار. ولقد حالفني الحظّ إذ صرتُ منذ عشر سنوات أدرّس الأدب العربيّ في مبنى يضمّ الدّراسات العربيّة واليونانيّة التّابعة للمعهد الوطنيّ للّغات والحضارات الشرقيّة بباريس (حيث أعمل) والدّراسات الألمانيّة التّابعة لجامعة السّوربون الجديدة ـ جامعة باريس الثالثة. في هذا المبنى توطّدت سبل الحوار بيني وبين الزّملاء أساتذة الألمانيّة، وعلى رأسهم البروفسور غيرالد شتيغ Gerald Stieg ، النّمساويّ الأصل، الذي أشرف بنفسه على إدارة نشرة لا بلاياد La Pléiade الفرنسيّة لآثار ريلكه الشّعريّة الكاملة[1]. وأنا أعبّر له هنا عن فائق شكري وامتناني، أوّلاً لمساعدته لي شخصيّاً في فهم ريلكه وإضاءته لي الكثير من مفرداته وصوَره، وثانياً لموافقته على أن أعدّ للقارئ العربيّ لهذه التّرجمة مقدّماته لمجموعات ريلكه وحواشيه لها في النشرة المذكورة. وكما سيرى القارئ، فلهذه المقدّمات والحواشي من التعمّق والإحاطة والوضوح ما جعلني أتّخذ القرار بتبنّيها دون سواها. ولئن كنتُ انطلقتُ من نصّ ريلكه نفسه في لغته (وسيلاحظ القارئ في التّقديم كما في الحواشي أنّ المفردات الألمانيّة هي نفسها تشكّل موضوعاً للمعاينة اللغويّة والشعريّة)، فسأخون الأمانة إذا لم أنوّه بإفادتي أيضاً، على سبيل الاستنارة والاستئناس، من النشرة الفرنسيّة المذكورة لآثار ريلكه الشعريّة الكاملة، التي أشرف عليها غيرالد شتيغ، مثلما من نشرة لا بلاياد الإيطالية،

(١) Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1997.

التي أشرف عليها جوليانو بايوني Giuliano Baioni ووضعت حواشيها أندرينا لافاجيتو Andreina Lavagetto[1]. ولا داعي للتأكيد على أنّني أتحمّل وحدي مسؤوليّة كلّ خطأ أو تقصير.

٣ - كلّ الحواشي غير الموقّعة في هذا الكتاب هي لغيرالد شتيغ، آتية من نشرته لآثار ريلكه المُشار إليها أعلاه، صغتُها أنا بالعربيّة، مكثّفاً إيّاها تارةً وموضّحاً إيّاها تارةً أخرى. وعندما أضع من عندي حاشية أو إضافة إلى حاشية، فإنّني أصرّح بذلك تمييزاً لإسهامة الشّارح عن عمل المترجم.

٤ - لأسباب فنيّة، لن تضمّ كتابة أسماء الأعلام الأجنبيّة في هذا الكتاب الفاء الحاملة ثلاث نقاط ولا الباء الحاملة ثلاث نقاط أيضاً مقابل حرفَي الـ P والـ V. على أنّني أضع كلّ اسم علَم بالأبجديّة اللاتينيّة إلى جانب كتابته بالعربيّة، وأكرّر ذلك مراراً في حالة الأسماء المتواتر ورودها على امتداد الكتاب.

كاظم جهاد

---

(١) Rainer Maria Rilke, *Poesie*, Biblioteca della Pléiade, éd. Einaudi-Gallimard, Torino, 1994.

مقدّمة المترجم

بدأ راينر ماريا ريلكه مسيرته الإبداعيّة شاعراً طَموحاً، لكنْ على سذاجة وتسرّع، راغباً بوضوح في أن يجد في الشّعر دعامة لوجود جوّاني كان كثير الصّدوع هشّاً. و«الارتقاء المُعجِز» بتعبير الرّوائيّ والنّاقد النّمساويّ شتيفان تسفايغ Stephan Zweig ، الذي قام به ريلكه بعد بداياته المتلكّئة بسنوات يكاد يشكّل إحدى أكبر الأساطير الحيّة في تاريخ الشّعر. ولا يقلّ أسطوريّة عن هذا الارتقاء الشّعريّ صمود ريلكه أمام الآثار النفسيّة الشالّة التي كانت تنجم عن صدوعه تلك، جابهَها بالشّعر وحده، رافضاً الاستعانة بالتّحليل النفسيّ أو سواه. وإذا بالصّغير الذي كانه، والذي كانت أمّه تلزمه بمحاكاة شقيقته المتوفّاة في صغَرها لتراها فيه، متسبّبة لهويّته الشخصيّة باحتجاج صامت لن يهدأ هديره في داخله حتّى وفاته، الصّغير الذي كان موزَّع الانتباه بين عالَم الدّمى المحاط هو بها أكثر من اللّزوم وحلمه المتواتر بملاقاة الملاك، أقول إذا به يفلح بعد عقود من الهيام في تطويع الملاك، بل حتّى في فرض مسافة كافية بينه وبين الملاك الذي يظلّ «جميلاً» بقدر ما هو «مُرعب». في تلك اللّحظة لم ينسَ أن يجد لدُمى الطّفولة مكانها في المشهد هي أيضاً: كتبَ في المرثيّة الرّابعة من «مراثي دوينو»: «ملاكٌ ودمية: آنئذٍ فحسبُ يكونُ استعراض». وفي نهاية المطاف استحقّ أن يعرّف به كبير روائيّي بلاده روبرت موزيل Robert Musil غداة رحيله بهذه الشّاكلة التي لا تكتم حماستها، مع أنّ موزيل نادراً ما كان يتحمّس لأحد: «لم يكن

راينر ماريا ريلكه متكيّفاً وحقبتّنا. ولم يفعل هذا الشّاعر الغنائيّ الكبير سوى أن قادَ الشّعر الألمانيّ إلى الكمال لأوّل مرّة في تاريخه. لم يكن إحدى ذُرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعالي التي يسير عليها مصير الفكر الإنسانيّ من عصر إلى عصر. إنّه ينتمي إلى السّيرورة الطّويلة الأمد للتراث الألمانيّ لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتّى ينمو، إلى الاحتماء بجدارِ أيّة أيديولوجيّة، ولا أيّة نزعة إنسانويّة، ولا أيّ نظام فكريّ، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أيّة جهة كانتْ، معلّقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرّر، إلى حركة الفكر».

إن أسئلة شعر ريلكه، بباعث من تشعّب معالجاته وسعة تجريباته وخطورة تخميناته، تكاد تكون أسئلة الشّعر كلّه. في التّصدير الذي يلي هذه الكلمة، يقدّم غيرالد شتيغ قراءة شاملة لمجمَل مجموعات الشّاعر مأخوذةً في سياق حواريّ وتطوّريّ. في مقدّمتي هذه، سأتوقّف عند بضع مسائل في مسيرة ريلكه ولغته تبدو لي جديرة بالتّنويه قبل سواها. سأعالجها بالرّجوع إلى عمله نفسه، وكذلك بالاستعانة بتصورّه هو نفسه للوجود والفنّ واللّغة، هذا التصّور المبثوث في روايته الوحيدة ودراساته ورسائله. رسائله التي تشكّل بحدّ ذاتها عملاً أدبياً، حتّى لقد قال عنها صديقه الفيلسوف رودولف كاسنر Rudolf Kassner: «أكاد أقول إنّ آثار ريلكه الشعريّة ورسائله هي كمثْل الثوب وبطانته؛ سوى أنّ نسيج البطانة هو هنا من الرّوعة بحيث يمكن أن يغريك بارتداء الثّوب بالمقلوب».

في اللّغة الشعريّة

لم تكن اللّغة، خصوصاً اللّغة الشعريّة، تشكّل في اعتقاد ريلكه مادّة مطواعاً وسهلة المعالجة. بل إنّ التّعبير النّاجح، أو التّعبير وكفى، إنّما هو

ثمرة استيلاد فعليّ وإيضاحات متوالية. ليس عبثاً أنْ صوّر الشّاعر نفسه في المقطع الثّاني من «كتاب الحياة الرّهبانيّة» كمثل معدن خام، معدن غير مكتشَف بعد، مضغوط عليه داخل صلابة الجبل الكبير الذي هو مادّة اللّه. وفي أولى رسائله الشّهيرة «رسائل إلى الشّاعر الشابّ»[1]، المؤرّخة في ١٧ شباط/فبراير ١٩٠٣، كتب ريلكه، في شيء من عدم الإيمان بجدوى النّقد، هو الذي كان يمارس تحليل لغة الشّعر والأعمال الفنيّة، كتب أنّه «لا تسمح لنا كلّ الأشياء بأن نقبض عليها أو نعبّر عنها مثلما يريدون حَملنا على الاعتقاد به. كلّ ما يحدثُ يكاد يكون متعذّراً على التّعبير، ويتحقّق في منطقة لم يطأها كلامٌ قطّ. وأكثر ما يتعذّر على التعبير هو الآثار الفنيّة، هذه الكائنات السّريّة التي لا تعرف حياتها من نهاية ولا تفعل حياتنا التي تمرّ سوى أن تلامسها».

أمام مادّة العالَم الكثيفة، ومادّة اللّغة التي قد تكون أكثف منها، آمن هو بأنّ العزلة هي قَدر الفنّان، شرطه الوحيد الممكن، أثناء الممارسة الفنيّة على الأقلّ. كلّ ما يأتي به الآخرون بهذا الصّدد قد لا يكون سوى «إساءات فهم» يتراوح حجم خطورتها. إنّ «وَصْفات» الإبداع و«نصائح» البراعة لا تفيد في شيء أمام امتحان الوجود كلّه الذي تمثّله الكتابة. هي قرار بدئيّ تترتّب عليه نتائج خطيرة. كتب للشّاعر الشابّ نفسه: «لا أحدَ يقدر أن يأتيك بالنُّصح أو المساعدة، لا أحد. وليس ثمّةَ سوى درب واحد. توغّلْ في ذاتك، وابحثْ عن الحاجة التي تدفعك إلى الكتابة. أنظرْ ما إذا كانت هذه الحاجة تدفع بجذورها في أعمق أعماقِ قلبك. إعترفْ لنفسك: هل ستموتُ إذا ما مُنعتْ عليك الكتابة؟ وهذا خصوصاً: إسألْ

---

(١) هي عشر رسائل كتبها ريلكه إلى فرانتس إكزافير كابّوس Franz Xaver Kappus، وكان، مثل ريلكه الشابّ، طالباً في المدرسة العسكريّة ويحلم بكتابة الشّعر. وقد قام هو نفسه بنشر رسائل ريلكه في منشورات «إنزل Insel»، في ١٩٢٩، أي بعد وفاة الشّاعر بثلاثة أعوام.

نفسك في السّاعة الأكثر سكوناً من ليلك: «أأنا مجبرٌ على الكتابة حقّاً؟» غصْ في ذاتك بحثاً عن الإجابة الأعمق. فإذا كانت الإجابة بالإيجاب، وإذا كنتَ قادراً على مواجهة سؤالٍ صارمٍ كهذا بعبارةٍ بسيطةٍ وقويّة: «ينبغي أن أكتب»، فابْنِ في هذه الحالة حياتَكَ بموجب هذه الضّرورة. حتّى في أكثر ساعاتها فراغاً وعدمَ مبالاةٍ، ينبغي أن تصبح حياتك هي العلامة والشّاهد على مثْل هذه الوثبة».

من أفضال ريلكه على الشّعراء، ومن الدّروس الأساسيّة لتجربته، دروس استنبطها لتغذية بحثه «الفقير» قبل أن يهبها للآخرين، كونه علّمهم أنّ الأقيسة أو النّماذج، ما يُدعى «الموديلات»، التي هم بحاجة إليها في كلّ مشاريعهم، حتّى أكثرها تقدُّماً، ينبغي ألاّ تنحصر بالشّعر بل تشمل كلّ ما له صلة بالحياة والتّعبير الفنيّ. من هنا التفاتته العميقة إلى الفنّانين الكبار وعلى رأسهم رودان وسيزان. يرينا كيف ينخرط الواحد منهم في عمله فلا يعود يشكّل سوى عمله نفسه وما يتطلّبه فنّه من إيماءات وشاكلة وجود. في دراسته «أوغست رودان» (١٩٠٣) يرينا في آنٍ واحد كيف صار الروائيّ بلزاك أثره السّرديّ، وكيف صار رودان، للحظة طويلة من حياته، تمثاله الذي به «صَوَّرَ» بلزاك. يكشف لنا كيف منحَ رودانُ بلزاكَ عظمةً ربّما كانت تتجاوز صورة الكاتب «الفعليّة»، دون أن تنقضها، إذ قبضَ عليه في جوهره، متجاوزاً في الأوان ذاته حدود ذلك الجوهر إلى «إمكاناته الأكثر تطرّفاً وبُعداً». كتب ريلكه موضّحاً لنا ما يمكن دعوته «طريقة رودان»: «طوالَ سنواتٍ وسنواتٍ، عاشَ بكامله في هذا الوجه [وجه بلزاك]. زارَ مسقط رأس بلزاك، منطقة «التّورين» هذه التي دائماً ما تعاود الظهور في كتُب الروائيّ، وقرأَ رسائله، ودرسَ صوَره الشّخصيّة المتوفّرة، واجتاز عمله الأدبيّ، من جديد في كلّ مرّة؛ وعلى كلّ الطرق المشوَّشة والمتشعِّبة لهذا العمل قابلَ رجالاً شبيهين ببلزاك، أُسَراً وأجيالاً كاملة، عالَماً ما يزالُ يعتقد

بوجود خالقه، ويبدو وهو يستمدّ الحياة منه ويراه أمامه. رأى أنّ هذه الوجوه الوفيرة، مهما فَعلتْ، لم تكن مشغولة إلاّ بالرّجل الذي أبدَعها. وكما نقدر أن نخمّن ما يجري على الخشبة انطلاقاً من التّعابير المتعدّدة لأسارير النظّارة، بحثَ رودان عمّا لم يحدث بعدُ لهذه الوجوه. آمنَ، شأنه شأن بلزاك نفسه، بحقيقة هذا العالَم، ونجحَ، طوالَ لحظة مديدة، في أن ينفذ إليه. عاشَ كما لو كان بلزاك قد خلقَه هو أيضاً، مخلوطاً بصورة متكتّمة بحَشدِ تلك المخلوقات. هكذا قامَ بأفضل تجاربه...».

من متابعة الشّاعر هذه للفنّانين وللشّيء الفنيّ Ding-Kunst انبثق قراره في أن يتعلّم «المعاينة» أو «الرّؤية»، بمعنى «معاينة» الشيء «في ذاته»، فليس يكفي أن ننظر إلى الشّيء لنراه. كالفنّانين، وكمثْلِ رودان نفسه الذي كتب هو عنه إنّه كان يرى في كلّ شيء سطوحاً وأنساقَ سطوح، ويعرف أنّ هذه السّطوح تتحكّم بها حركة، راحَ، منذ بداية أعماله النّاضجة أو الكبيرة، يتدرّب على النّفاذ إلى الشّيء، أو الكائن، موضوع النّظر بأيّة حال، انطلاقاً من سطحه النّاطق، ما يدعوه هو «وجهه». عن هذا «التّمرين» كتب في راويته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*»، المكرّسة بكاملها لاستعادة طفولته ولرصد سنوات عزلته الباريسيّة في مطلع القرن العشرين: «هل قلتُ ذلك؟ هل قلتُ إنّني أتعلّم المعاينة. نعم، إنّني أبدأ. مازلتُ أتعثّر. لكنّني أريد أن أكرّس لهذا وقتي. أفكّر مثلاً بأنّني لم أفطنْ من قبلُ قطّ إلى عدد الوجوه التي يمكن أن نملك. ثمّة الكثير من النّاس، لكنّ هناك وجوهاً أكثر بكثير، لأنّ لكلّ واحدٍ وجوهاً عديدة. ثمّة من يحملون وجهاً بذاته طوال سنوات. وهو بالطبع يُستهلَك، يتّسخ، يتشقّق، يتغضّن، ويتوسّع كقفّازاتٍ ارتُديَت في سفر. هؤلاء أناسٌ بسطاء، مقتصدون؛ لا يغيّرون وجوههم، ولا حتّى ينظّفونها. يقولون إنّها تكفيهم، ومن ذا يقدر أن يثبت لهم العكس؟ لكن لمّا كان لديهم وجوهٌ

عديدة، فلكَ بالطبع أن تتساءل عمّا يفعلون بالوجوه الأخرى. إنّهم يحفظونها. سيحملها أبناؤهم. يحدث حتّى أن يحملها كلابهم. لمَ لا؟ إنّ وجهاً لهو وجه. آخرون يغيّرون وجههم بسرعة مُقلقة. يجرّبون الوجه بعد الآخر، ويستهلكون وجوههم كلّها. يخالون أنّ في حوزتهم وجوهاً إلى الأبد، لكنّهم لا يكاد الواحد منهم يبلغ الأربعين حتّى يكون بلغَ وجهه الأخير. لا ريبَ أنّ في هذا الكشف من المأساويّة ما فيه. ليسوا معتادين على وقاية الوجوه؛ والوجه الأخير يكون مستهلَكاً بعدَ ثمانية أيّام، صار مثقّباً في مواضع عديدة، نحيلاً كورقة، ثمّ، رويداً رويداً، تتبدّى البطانة، اللاّ - وجه، فيخرجون حامليَنه».

هو وصف ولا أكثر موضوعيّة. بالمعنى نفسه الذي راح ينشده لشعره. لا مأساويّة متفجّعة على البشر، ولا نزعة هاجية تسخر منهم. لكنّ هذا ليس كلّ شيء. فسرعان ما يردف الشّاعر هذه المعاينة الشّاملة والدّقيقة بمثال ملموس، لوحة ناطقة تكثّف النّاموس العامّ وتهبه صلابة «نحتيّة». هوَ ذا يصف امرأة صادَفها غارقة في ذهولها ومعاناتها فيما هي تمشي في أحد شوارع باريس: «لكنّ المرأة، تلك المرأة، كانت قد سقطتْ بكاملها في ذاتها، مندفعةً إلى الأمام، وتكوّرتْ في كفّيها. كان ذلك في زاوية شارع نوتردام - ديه - شان Notre-Dame-des-Champs. ما إن رأيتُها حتّى أبطأتُ خطاي. عندما يفكّر الفقراء، فينبغي ألاّ نزعجهم. ربّما انتهوا إلى العثور على ما يبحثون عنه. / كان الشّارع فارغاً، سئماً من فراغه ذاك. ولقد سرق خطواتي من تحت قدميَّ، وجعلها تصطفقُ من رصيف إلى آخر، كسنبكِ حصان. فزعتِ المرأة، وانتزَعَتْ نفسَها ممّا كانت فيه، انتزعتْها بكثير منَ السّرعة والعنف، حتّى لقد بقيَ وجهها في كفّيها. كان في مقدوري أن أراه هناك، أن أرى شكله الفارغ المنحفِر. كلّفني مجهوداً كبيراً أن أمكثَ عند اليَدين، ولا أحدّق بما كان قد تخلّعَ منهما. كنتُ أقشعرّ إذْ

أرى على هذه الشّاكلة وجهاً من الدّاخل، لكنّي كنتُ أخشى أكثر من ذلك أن أواجه الرّأس، رأسَها الحاسر، الذي باتَ بلا وجه».

فقدان الوجوه الذي تعيشه أغلبيّة النّاس بلا شعور يستحيل لدى هذه المرأة اقتلاعاً وعمليّة انتزاع عنيف يقرأ الشّاعر من خلالها العنف المتطّرف الذي تمارسه المدن الكبيرة على ساكنيها. ومثل هذه القراءة الحادّة، التي تتجاوز الشّرط العامّ إلى واحدة من لحظاته التي تُبرزه في تمام عسفه تكاد تشكّل القاعدة لا في كتابة رواية ريلكه الوحيدة هذه فحسب، بل في أشعاره النّاضجة كلّها. من هنا أهميّة الصّفحة الشّهيرة من الرّواية نفسها، التي يصف فيها ريلكه الشّعر باعتباره ثمرة معاينة وتجربة متعدّدة الوجوه والمصادر قبل أن يكون موهبة وتمريناً لغويّاً: «إنّ أبياتاً من الشّعر كتبناها في عهد الشّباب ليست بالشيء الكثير. ينبغي أن ننتظرَ ونُراكمَ طيلةَ حياةٍ، حياةٍ طويلةٍ إن أمكن، ثمَّ أخيراً، بعدَ سنوات كثار، قد نعرف أن نكتب أبياتنا العشرة الجيّدة. فالأشعار ليست، كما يحسب البعض، مشاعر. مبكّراً تكون لدينا مشاعر. بل هي تجارب». ثمّ يروح الشّاعر يعدّد ما ينبغي أن يكون شاعر قد قام به من قبل ليكتب بيتاً من الشّعر، أشياء أقدّم عنها هنا خلاصة سريعة: ينبغي أن يكون رأى مدناً كثيرة بما فيها من بشر وأشياء، وأن يكون عرف الحيوانات ورصدَ كيف تطير الطّيور والشّاكلة التي بها تتفتّح الأزهار الصّغيرة في الصّباح، وأن يكون سارَ في مناطق مجهولة، وأن يتذكّر أسفاراً بقيت فكرتها تراوده طويلاً، وأهلاً كان هو يُغضِبهم عندما يحملون له فرحاً لا يفهمه لأنّه كان مُعدّاً لشخصٍ آخر، وأمراضَ طفولة أسفرتْ لديه عن تحوّلات عميقة وخطيرة، ونهارات أمضاها في غرف هادئة ومصونة، وصباحات عاشها على شاطئ البحر، وأن يتذكّر البحر نفسه، وليالي عشق كثيرة لا تتشابه، وصراخ نسوة يعْولن من حاجتهنّ لطفل، وأخريات يلدن ثمّ تندمل أجسادهنّ كجراح؛ وأن يكون جلسَ قربَ محتضرين، وأمامَ

موتى، وراء نافذة موصدة يخترقها صخب الخارج على دفعات. وهذه الذّكريات كلّها وسواها ليس تكفي: «ينبغي أن نعرف أن ننسى الذّكريات عندما تكون بالغة الوفرة، وأن يكون لنا ما يكفي من الصّبر لننتظرَ عودتها. ذلك أنّ الذكريات نفسها لا تكفي. عندما تكون تحوّلتْ فينا دماً، نظرة، إيماءة، وعندما لا يعود لها من اسم، ولا تعود تتميّز عنّا في شيء، وعندَ هذا فحسبُ، يحدث أن تنبثق منها، ذاتَ ساعة بالغة النّدرة، الكلمة الأولى لبيت من الشّعر».

التّحويل والقلب

ذلك أنّ هذه الأشياء الوافرة التي ينبغي أن يكون الشّاعر قد عاشها واختزن عنها صوراً دقيقة ومشخّصة، ينبغي أيضاً أن يُحوّلها في داخله. إنّ شعراء كثيرين يكتفون برصيدهم المتواضع من المرئيّات ويعدّون أنفسهم سعداء عندما يقبضون على بعض صوَر المدن والأرياف أو يسردون هذه «النّادرة» أو تلك في ما يعتقدون أنّه هو لغة الشّعر. الأساسيّ عند ريلكه هو أن نحوّل رصيدنا من المرئيّات إلى ثروة غير مرئيّة، وهذا هو ما دعاه «الفضاء الجوّانيّ للعالَم» Weltinnenraum: لا العالَم بما هو فضاء جوّانيّ بل العالَم بعد إحالتنا نحن إيّاه فضاءً جوّانياً. صيغة تلخّص برنامجه كلّه وتجعل منه في عُرف مؤرّخي الحداثة الحلقة الموصلة بين هولدرلين Hölderlin وبودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé من جهة وشعراء أقرب عهداً كرنيه شار René Char وباول تسيلان Paul Celan من جهة أخرى. عن عمل التّحويل هذا كتب ريلكه في رسالة إلى مترجمه البولنديّ فيتولد فون هوليفيتش Witold von Hulewicz في ١٣ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٢٥:

«ينبغي العمل، بوعي أرضيّ تماماً، أرضيّ بصورة صافية وعميقة ومشعّة، على إدراج كلّ ما نلمس ونشاهد هنا، إدراجه في ذلك الأفق الأوسع، أوسع أفق ممكن. لا في عالم آخر يلقي على الأرض بظلاله المظلمة، وإنّما في كلٍّ، وفي الكلّ. إنّ الطّبيعة والأشياء التي نتداول ونَستخدم إنّما هي مؤقّتة وهشّة، ولكنّها، طالما بقينا نحنُ هنا، تظلّ تمثّل خيرَنا وأصدقاءنا المتواطئين معنا في تعاستنا وحظّنا، مثلما كانت هذه الأشياء هي العناصر الأليفة لأسلافنا. لا يتعلّق الأمر بعدم إدانة الـ «هنا» ولا الإقلال من شأنه فحسب، وإنّما، وبباعث من الزّواليّة التي تتقاسمها وإيّاها هذه الأشياء، بفهم هذه الأخيرة في وفاقها الأكثر حميميّة وتحويلها. أجل، تحويلها، ذلك أنّ مهمّتنا هي أن ننقشَ في أنفسنا هذه الأرض المؤقّتة والهشّة، أن ننقشها بمثْل هذا العمق، وبمثْل هذا الإيلام، وبمثْل هذا الوَلَه، بحيث ينبعث جوهرها في داخلنا في حالته «غير المرئيّة». **نحنُ نَحْلات اللاّ مرئيّ. بكامل اللّهف نجني عسلَ المرئيّ لنسكبه في قفائر اللاّ مرئيّ الذهبيّة الكبيرة**» (التشّديد من عند ريلكه).

وفي هذه الرّسالة نفسها يوضّح ريلكه أنّ مهمّة التّحويل هذه يقدر عليها الملائكة أكثر من سواهم، وبالتالي فعلى الشّاعر أن يحوز نظرة الملاك. لا يمثّل الملائكة في تصوّر ريلكه لهم (هذا التصّور الذي يلقى تجسيده الأكمل في «مراثي دوينو Duineser Elegien» والذي يشرحه غيرالد شتيغ بصورة رائعة الوضوح في مدخله التّالي لقراءة آثار ريلكه الشّعريّة)، لا يمثّلون رسلاً يحملون بشارة ما، بل هم هؤلاء الذين يظلّ ما هو غير مرئيّ لدى البشر مرئيّاً عندهم، ويكون ما هو مرئيّ لدى الإنسان قد تحوّل لديهم إلى رصيد غير مرئيّ. إنّ جميع العوالم في الكون تنغمس في نظر ريلكه في اللاّ مرئيّ الذي «هو درجة وجودها القادم والأعمق». وما نحن في نظره أيضاً «إلاّ مُحَوِّلو الأرض. إنّ وجودنا بكامله، وكلّ وثبات عشقنا وسقطاته، هذا كلّه يرشّحنا لهذه المهمّة التي لا تدانيها، جوهرياً، مهمّة أخرى».

إلى جانب التّحويل Verwandlung، هناك عمل ريلكه المتواتر والدّائم الإدهاش على القلب Umschlag، أي قلب المنظورات وما يستتبعه من قلب للمراتبيّات السّابقة وتفكيك لليقينات القديمة. يسود هذا بخاصة في «قصائد جديدة» بقسميها الاثنين. وهذا القلب للمنظورات من الوضوح بحيث لا نحتاج للتمثيل عليه طويلاً. ويبرز القلب أحياناً في قصيدة بذاتها كما يتبلّر بالمقارنة بين ما توصله لنا قصيدتان من القسم ذاته. في «موت الشّاعر» يتجلّى سطوع حياة الشّاعر في لحظة موته، منقوشاً في الظّواهر وفي الأشياء، بعيداً عن كلّ اعتقاد نافل بالخلود: إذ يغيّر الشّاعر نظرتنا إلى الأشياء فهو يسكن الأشياء وتصير هي حياته في ما وراء زواليّة جسده الفيزيائيّ. وفي «ملاك المِزوَلة» يقف تمثال صغير لملاكٍ حاملٍ ساعةً شمسيّة في مواجهة رياح رديئة دائماً ما تحيط بالكاتدرائيّات والأعمال الكبرى، مجسّدةً سوء طويّة الحقَب، التي تغار من الحجر المنحوت فتأتي مدوّمةً حوله. وفي «هرّ أسوَد» يختزن الهرّ النّظرات المصوَّبة إليه، وتعيد أنتَ ملاقاة نظراتك في عينيه وقد خزّنها هو ليقشعرّ بمعونتها عندما يُطبق جفنيه. وفي «النجميّة» يجتذب أحد السّنوريّات المعتقل في قفصٍ نظرتك ويقودك بعيداً، كما كانت كوى الكنائس تختطف المتصوّفة وتجتذبهم إلى الشّطح. و«الفهد» المعتقل في «حديقة النبّات» والذي صارت «حدَقتا عينيه من شدّة التعب لا تلتقطان شيئاً» يساعد على سبيل المقارنة في فهم «استقالة» أفراد قبيلة الأشانتيّين الأفارقة الذين يساهمون في إيناس نظرات الرّجل الأبيض في «حديقة النّبات الغرائبيّ» بباريس غير واعين بغرابة وضعهم ولا بفداحته. هكذا تكون الظواهر مأخوذة إذَن من وجهها الآخر، من جانبها الخفيّ، من زاويتها العطوب التي يتجلّى فيها امتحانها كلّه والإمكان الأمثل لتخصيبها بدلالة غير مستهلَكة.

التّكريس الغائب

ليس مهمّاً معرفة ما إذا كان ريلكه حاملاً لنظرة دينيّة أم لا، ما دام لا يخفي مسعاه الأساس المتمثّل في التأشير إلى مركز الحداثة الفارغ وإثبات ضرورة ملئه بمقدّس جديد قد يكون هو الإخلاص للفنّ. ذلك أنّه لاحظ أنّ المجتمعات الحديثة تفتقر إلى «عادات» وإلى «شعائر» وإلى «طقوس»، وهاله كيف أنّ علاقتها بالأشياء اليوميّة نفسها، «رفيقاتنا» في الوجود هؤلاء، باتت معرّضة للاختلال. وقد خصّص ريلكه لنقد أمريكا الشّماليّة باعتبارها المحلّ الأنموذجيّ لتراجع مثل هذا التّكريس للعلاقة بالأشياء فقرة كاملة في رسالته إلى مترجمه البولنديّ السّابق ذكرها، ثمّ إنّ هذا النّقد منبثّ في كلا عمليه الكبيرين الأخيرين «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس» Sonette an Orpheus، عبر نقد التقنية وغواية السّرعة ومسخ الحياة اليوميّة (وقد أفاد هايدغر من هذا النقد، هو الذي كان يتّهم ريلكه بالانقياد إلى عمل الغريزة واللاّ شعور، وسنعود إلى هذا). كتب ريلكه في رسالته تلك: «بالنسبة إلى أجدادنا المباشرين، كان منزل أو نافورة أو برج مألوف، أو ملابسهم نفسها، معطف مثلاً، هذه الأشياء كانت تعني لهم أكثر ممّا لنا بكثير، وهي كانت لديهم أكثر ألفة، وبلا انتهاء. كانت أغلب الأشياء تمثّل لهم أواني يجدون فيها شيئاً إنسانياً، يدّخرونه فيها. أمّا اليوم، فإنّ أمريكا تغرقنا بأشياء فارغة، تأتي خبط عشواء، أشباه ـ أشياء، وأحابيل **لاقتناص الحياة** [مثلما هناك أحابيل لاقتناص الذّباب]. إنّ منزلاً بالمعنى الأمريكيّ، وتفاحةً أو عنقوداً من العنب أمريكيّين، لا يمتّان بأيّة صلة للمنزل والثّمرة والعناقيد التي غذّت رجاءات أسلافنا الحالمة. . . إنّ الأشياء المزوّدة بحياة، الأشياء المَعيشة والواعية لنا، لهي الآن في انحدارٍ، ولن يمكن تعويضها. ربّما كنّا آخِر من يُعطى لهم رؤيةُ هذه الأشياء. وإنّما تكمن مسؤوليتنا في صيانة لا ذِكراها فحسب (سيكون هذا شيئاً قليلاً جدّاً، زِدْ على ذلك أنّ تحقيقه

غير مضمون)، وإنّما، وبخاصّة، قيمتها الإنسانيّة و«اللاّريّة [نسبة إلى «اللاّرات Laren»، إلاهات المنزل في الميثولوجيا البوهيميّة]. إنّ الأرض لا تصبو إلاّ إلى التحوّل فينا إلى شيء غير مرئيّ...». والعبارة الأخيرة عن الأرض ما هي إلاّ استعادة شبْه حرفيّة لأحد أبيات المرثيّة التّاسعة من «مراثي دوينو».

في رسالة إلى القسّ رودولف تسيمرمان Rudolf Zimmermann ١٠ آذار/مارس ١٩٢٢، يؤكّد ريلكه لمتلقّي رسالته أوّلاً أنّه بات يزداد ميلاً إلى عدم السّماح لموقفه من الدّين بالإعراب عن نفسه إلاّ داخل أعماله. والباعث هنا أيضاً شعريّ تماماً. ففي هذه الأعمال ترى هذا الموقف «وقد حُوِّل وأُعيدت صياغته انطلاقاً من منبعه الأكثر حميميّة». بعد هذا، وبصورة شديدة القرب من ابن عربيّ في أبياته الشّهيرة التي يبدأها بالقول: «لقد صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ...»، يؤكّد على أنّه لم تكن لديه طوال حياته من مهمّة أخرى سوى أن يكتشف ويتفحّص في جَنانه النقطة التي تسمح له بأن يعبد «في كلّ هياكل الأرض، وبالشرعيّة نفسها، الانتماءَ ذاتَه إلى الشيء الرّفيع الذي يؤويه كلّ منها. عندما دخلتُ في القيروان، في جنوب تونس، إلى المسجد الكبير الباذخ (المدنّس، منذ الغزو الفرنسيّ للبلاد، كالمكان نفسه، هو الذي كان بالأمس مكان الإسلام الأقدس بعد مكّة)، تملّكني الإحساس بأنّني أحمل إليه في صميم قلبي، هنا أيضاً، هنا أخيراً، وفي المكان الصّحيح تماماً، قوّةَ حماسة مباشرة كافية لإحالة هذا الهيكل المهجور جديراً، ولو للحظة، بعودة الآصرة الكبرى [بين العوالم]».

هذا الاختيار لمسرح آخر يبعده عن الكاثوليكيّة التي تلقّى تعاليمها في طفولته، دون أن يمحوها بالضّرورة، والذي يملي عليه، أي الاختيار، أن يرتاد في أشعاره جميع هياكل المعمورة وشعائرها، نجد تعبيراً أعمق عنه في رسالة كتبها إلى صديقته الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von

Thurn und Taxis من طليطلة في ١٣ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩١٢: «كان الرّاهب اليسوعيّ الإسبانيّ ريبادانيرا Ribadaneira قد كتب عن مريم العذراء أنّها «سيّدة من السّماء والأرض»، وطليطلة مدينة من السّماء والأرض؛ إنّها مقيمة حقّاً في كلا العالَمين، وتمرّ بجميع درجات الموجود. [...] ولدى الاحتكاك بهذا الإقليم، عليّ أن أفكّر دون انقطاعٍ بنبيٍّ ينهض وسط المائدة، ويودّع ضيوفه وأصحابه، وما إن يبلغ العتبة حتى تنهال عليه روح النبوءات، وصُوَرُ الرّؤيا التي لا تُردّ...». ما كان يهمّ ريلكه هو هذا القرب من اللاّ مرئيّ وفوريّة «النبوّة» أو «الوحي» التي لاحظها في الإسلام. في قصيدته «مهمّة محمّد» («قصائد جديدة»، القسم الثاني) يحتفي بعلاقة بالملاك قائمة على إنجاز مباشر وحاسم لفعل القراءة. وفي هذا بالنسبة إلى الشّاعر مجاز أساسيّ عن انتظار القول الشّعريّ، هو الذي طالما عانى من سنوات انتظار ملاكه الذي يأتي ويقول له أخيراً أن «اقرأْ».

مصر القديمة في خلفيّة «بلد المَناحات»

على أنّ مسرحاً روحانيّاً ورمزيّاً آخر متواتراً في عمله حتّى لقد جعل منه ريلكه ما يشبه البلد الأسطوريّ للرسّامة باولا مودرزون ـ بيكر Paula Modersohn-Becker التي يرثيها في «جنّاز»، كما جعل منه الإطار الذي تنعقد فيه المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو»، إنّما يتمثّل في مصر القديمة. فبعدما كتب لمترجمه البولنديّ هوليفيتش في رسالة سبق ذكرها مؤكّداً أنّ الأرض «لا تصبو إلاّ إلى التحوّل فينا إلى شيء غير مرئيّ»، هو ذا يضيف: «تُقيم «مراثي دوينو» قاعدة الوجود هذه؛ إنّها تؤكّد هذا الوعي وتحتفي به. تُدْخله، بحذر، في تاريخه، وتتوسّل لهذه الفرضيّة بتقاليدَ عريقة أو بأصداء تقاليد، وتستحضر لذلك حتّى في عبادة الأموات المصريّة وعياً بدئيّاً بمثل هذه العلاقات. (ومع أنّه ينبغي عدم الخلط بين بلد المناحات الذي تقود فيه

المناحةُ البكْر الفتى الميّتَ وبين مصر، فإنّ بلد المناحات هذا يظلّ في الحقيقة ضرباً من انعكاس لبلاد النّيل في الوضوح المهجور لوَعي الميت).
إنّ ارتكاب خطأ مقاربة «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس» من خلال التصوّرات الكاثوليكيّة للموت والما وراء والخلود سيعني الابتعاد ابتعاداً جذرياً عن توجهّها هي، والمجازفة بإساءة فهمها على نحو متزايد الفداحة».

ما يفتنه هنا هو ضرب من العلاقة السّعيدة بالفضاء، علاقة يشكّل فيها وجه يظلّ صغيراً أمام الفضاء، وإن يكن هو وجه أبي الهول العظيم، أقول يشكّل وزناً عِدْلاً، أي أنّه يوازي بعمقه واتّزانه شساعة ذلك الفضاء نفسه. في رسالة إلى ماغدا فون هاتنغبرغ Magda von Hattingberg مؤرّخة في ١ شباط/فبراير ١٩١٤، يستعيد ريلكه زيارته إلى مصر التي قام بها في كانون الثّاني/يناير ١٩١١: «إذهبي يا صديقتي لتُشاهدي في برلين التّمثال النصفيّ لأمينوفيس الرّابع في القاعة المركزيّة من المتحف المصريّ (كم من أشياء يمكن أن أقول لك عن هذا الملك؟)، وأحسّي خلال هذا الوجه بمعنى مجابهة العالم غير المتناهي والإتيان، على سطح محدود كهذا المحيّا، وبفضل تحويلِ بعض الأسارير، بما يقابل ذلك التجلّي الشّامل كلّه». ثمّ يروي لها ليلة كان قد أمضاها بكاملها مضّجعاً أمام أبي الهول أثناء زيارته تلك لمصر، يراقب موازنة الوجه والفضاء: «[...] بحثتُ عن مكانٍ لي أمام النّصب العملاق وبقيتُ ممدّداً، يلفّني معطفي، فزِعاً وفي الأوان ذاته مُجتذَباً بلا انتهاء. لا أعرف إن كنتُ حقّقتُ يوماً وعياً كاملاً بوجودي كما في تلك السّاعات الليليّة التي فقدَ فيها وجودي كلّ قيمة [...] لقد تبنّى وجهُه عاداتِ فضاء العالم. كانت بعض جوانب نظرته وابتسامته قد تهدّمت، إلا أنّ شروق الشّمس وغروبها خطّا في مرآتِهِ مشاعر قادرة على التّجاوز. كنتُ بينَ الفينةِ والفينةِ أغمض عينيّ، ومع أنّ نبض قلبي كان يتسارع، فأنا كنت أنحو على نفسي باللائمة لعدم إحساسي بالمشهد بما فيه

الكفاية؛ أما كانَ عليَّ أن أبلغ مناطق من الذّهول غير مُكتشَفَةٍ فيَّ بَعْد؟». وفي الختام يصف ريلكه ما يشكّل لحظة الذّروة في تأمّله ذاك: كانت بومة قد طارت من تحت «البِشِنت» (القلنسوة الملكيّة)، وببطءٍ لامستْ في طيرانها الرّفيق وجنة أبي الهول. «آنئذٍ، كتب ريلكه، كان إطار تلك الوجنة قد انخطّ، كأنّما بمعجزةٍ، في أُذني التي كانت ساعات من سكون اللّيل قد أحالتها صافية تماماً». الحال، إنّ طيران البومة هذا إزاء وجنة أبي الهول مستعاد في «المرثيّة العاشرة» من «مراثي دوينو» ويشكّل إحدى نقاطها المحوريّة.

مسألة الحيوان: هايدغر والمرثيّة الثامنة من «مراثي دوينو»

كتب ريلكه في الحيوانات، مثلما كتب في الآلهة والبشر والأشياء والأساطير، قصائد كثيرة. فممّا لا شكّ فيه أنّ عالمه الشعريّ هو من أكمل العوالم الشعريّة من حيث اشتماله على كاملِ مكوّنات الوجود. إلاّ أنّ المرثيّة الثّامنة من «مراثي دوينو» كانت بين قصائده التي تستحضر الحيوان هي الأكثر تعرّضاً للنّقاش. فهي لا تكتفي باستحضار حيوانات، بل تطرح مسألة الحيوان، أو بالأحرى مسألة العلاقة بالفضاء (أو بـ «المنفتح Das Offene») كما يعيشها الإنسان وكما يعيشها «كائن الطّبيعة» (الحيوان والنّبات). يرى ريلكه أنّ الإنسان لا يتمتّع بحريّة الحركة التي يتمتّع بها الحيوان، لأنّه، أي الإنسان، مكبَّل بوعيه بالموت، الذي لا يحسّ به الحيوان إلاّ عندما يُداهمه الموت. والوقفة الأشهر والأكثر إساءة للفهم التي تعرّضت لها هذه المرثية هي هذه التي قام بها الفيلسوف الألمانيّ مارتن هايدغر Martin Heidegger. توقّف هايدغر مرّة أولى عند شعريّة ريلكه في حلقة دراسيّة خصّصها في صيف ١٩٤٢ لقصيدة «نهر الأستير *Der Ister*» لهولدرلين Hölderlin وما قاله فيها منشور في الجزء ٥٣ من آثار هايدغر الكاملة. ومرّة ثانية في حلقة دراسيّة خصّصها في ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣

لبارمينيدس وضمّنها نقداً لمرثية ريلكه الثامنة، ونصّ الحلقة منشور في الجزء ٥٤ من آثار هايدغر الكاملة. والوقفة الثّالثة، وهي الأطوَل، في محاضرته «ما نفع الشّعراء؟ *Wozu Dichter?*» ، التي يستعيد هايدغر في عنوانها تساؤل هولدرلين في قصيدته «خبز وخمر ***Brot und Wein***»: «ما نفع الشّعراء في أزمنة الوحشة؟ *... wozu Dichter in dürftiger Zeit?*» . وقد كتب هايدغر هذا النصّ وألقاه في ١٩٤٦ بمناسبة الذكرى العشرين لرحيل ريلكه، وأضافه فيما بعد إلى مجموعة مقالاته المعنوَنة *Holzwege* («شِعاب» أو «طرق لا تفضي إلى أيّ مكان»، ١٩٥٠).

الحال، في جميع هذه المواضع يقلّل هايدغر من أهميّة ريلكه لصالح سلفه هولدرلين. صحيح أنّه يعترف به واحداً من شعراء أزمنة الوحشة ويرى أنّه عرف التّعبير عن «ليل العالَم»، إلاّ أنّه يعتبر أنّه فعلَ ذلك بعد هولدرلين، في الترتيب الزمنيّ كما في ترتيب الجودة، ويضيف خصوصاً أنّ ريلكه لم يعرف مثل هولدرين أن يعثر على «أثر المقدّس» أو على «أثر ذلك الأثر»، لأنّه بقي في علاقته بـ «المنفتح» مبهوتاً بالحريّة التي بها يتحرّك فيه الحيوان، ناسياً أنّ هذه الحركة ما هي إلاّ دفق الحياة الذي يتكبّده الحيوان سلبيّاً وبلا وعي. يركّز هايدغر قراءته لريلكه على المرثيّة الثامنة هذه، ويضيف إليها قصيدة مشابهة ووجيزة من أشعار ريلكه من وراء القبر، مختزلاً إليهما عالَمه الشعريّ كلّه. يرى في فهم ريلكه للفضاء ولعلاقة كلّ من الإنسان والحيوان به نكوصاً إلى الغريزة واللاّ شعور يُلحقه بشوبنهاور Schopenhauer ونيتشه Nietzsche وفرويد Freud، ويجعل منه في نظر صاحب «الوجود والزّمان *Sein und Zeit*»، أهمّ ممثّل لميتافيزيقا الذاتيّة باعتبارها مؤسِّسة للحداثة[1].

---

(١) أنظر: Jean-François Mattéi. "L'Ouvert chez Rilke et Heidegger", *Noesis*, No7, 2004 . . يعرض كاتب المقالة أطروحات هايدغر بهذا الصّدد ولا يخفي تعاطفه معها.

واضح أنّ هايدغر يقرأ المرثية الثّامنة بمفردها، عازلاً إيّاها من سياقها ومتناسياً علاقتها بالمراثي التّسع الأخرى، خصوصاً السّابعة والتّاسعة، هاتين المرثيّتين اللّتين تؤطّرانها واللّتين يدافع فيهما الشّاعر عن منجزات الفكر البشريّ (أبي الهول، كاتدرائيّة شارتر، الموسيقى...) وعن إمكان أن يضاهي بهما الإنسانُ الملائكة. من هنا يبدو مدهشاً تماماً أن يكتب هايدغر: «يرى ريلكه أنّ الحدود التي تضيّق قدرات الإنسان قياساً إلى الحيوان إنّما تكمن في الوعي الإنسانيّ والعقل، اللّوغوس. فهل ينبغي يا ترى أن نصبح «حيوانات»؟»[١]. كان هايدغر يعتبر الإنسان بانياً لعالَم، والحيوان ذا عالم فقير، إن لم يكن مفتقراً إلى عالَم.

يتّهم هايدغر ريلكه بعدم القدرة على التّفكير بالإنسان إلاّ انطلاقاً من الحيوان. وهو الحُكم الذي يُطلقه في «رسالة في الإنسيّة» على كامل الميتافيزيقا. إلاّ أنّ قراءة الفلاسفة اللاّحقين لهايدغر، في فرنسا خصوصاً، وعلى رأسهم جيل دولوز Gilles Deleuze وجاك دريدا Jacques Derrida، ترينا بالعكس أنّ موقف هايدغر هو الأكثر إشكاليّة. لقد صدرت بُعيد رحيل دريدا مجموعة مقالات له عنوانها مستعار بصورة ساخرة من ديكارت Descartes: «الحيوان الذي هو أنا إذَن»[٢]. في هذا الكتاب يرينا فيلسوف التفكيك أنّ هايدغر، شأنه شأن التراث الميتافيزيقيّ الذي خرج هو عليه، إنّما يلقي نظرة متعالية على كلّ من الإنسان والحيوان. فعندما يحدّد هايدغر خاصّة الإنسان بأنّه هذا الذي يقدر أن يرفض وأن يقول «لا»، فهو يمارس من جهة عنفاً على الحيوان (وهنا يذكّرنا دريدا بأنّه ليس صحيحاً أنّ الحيوان لا يقدر أن يقول «لا»، فهو غالباً ما يرفض بنظراته أو إيماءاته ما لا يقبله منّا، كما نرى لدى الكلاب والقطط، كما أنّه قادر على أن يشحن نظراته

(١) هايدغر، درسه عن بارمينيدس، يذكره ماتاييه، المرجع المذكور.

(٢) Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (éd. Gallilée, 2066).

بتساؤل وعتاب)؛ ومن جهة ثانية فهو، أي هايدغر، يجرّد الإنسان من الحيوانيّ الذي فيه.

هذا الحيوانيّ في الإنسان، أو ما بين الإنسان والحيوان من محاكاة وإمكانات تضافر أو لبس أو تشكيلات مشتركة، هذا كلّه اشتغل عليه جيل دولوز Gilles Deleuze (بالتّعاون مع فيليكس غواتاري Félix Guattari) بصورة معمّقة وفريدة في أغلب عملها المشترك (خصوصاً «الضدّ ـ أوديب» و«ألف هضبة»[(١)]) كما في كتاباتهما المنفردة. لا يتعلّق الأمر بالتّحول إلى حيوان كما كتب هايدغر وهو ينحو باللاّئمة على ريلكه بدون حقّ، بل باختراق لحظة تمّحي فيها الحدود بين كائن الطّبيعة و«الحيوان العاقل» الذي هو الإنسان كما دأبت الفلسفة الكلاسيكيّة على تعريفه. يكفي، لضيق المجال، أن نتأمّل هذه العبارة الشّهيرة من «ألف هضبة» لدولوز وغواتاري: «مَن لم يعش عنف هذه اللّحظات الحيوانيّة التي تنتزعه من الإنسانيّة، ولو للحظة، وتجعله يحكّ رغيف خبزه كما يفعل حيوان قارض أو تعيره عينين صفراوين كما لدى السّنوريّات؟»[(٢)] آنئذ لا يعود تحوّل بروست Proust فيما يؤلّف «بحثاً عن الزّمن الضّائع» إلى عنكبوت، أو تحوّل بطل رواية كافكا Kafka «الامتساخ» إلى صرصار، أو تماهي آخاب بطل «موبي دك» لهرمان ملفيل Herman Melville مع الحوت الأبيض مجرّد استعارات، بل هي أنماط ممّا يدعوه دولوز وغواتاري «صيرورة حيوانيّة devenir-animal» تُلزم الإنسان في عمق كيانه.

---

(١) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe - Capitalisme et schizophrénie*, éd. de Minuit, Paris, 1972-1973; *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, éd. de Minuit, 1980.

(٢) *Mille plateaux, op. cit.*, p. 294.

ولا نرى ريلكه بعيداً عن هذه الفلسفات الحديثة عندما يتأمّل في المرثيّة الثامنة شرطَي الإنسان وكائن الطّبيعة، أو عندما يتقدّم في رسالة كتبها إلى لو أندرياس - سالومي Lou Andreas-Salomé في ٢٠ شباط/فبراير ١٩١٤، بعدما قرأ نصوصاً في الجنسانيّة من تأليفها، أقول يتقدّم بهذه الخلاصة لتفكيره بهذا الخصوص: «لقد أدركتُ أكثرَ من أيّ وقت مضى الشّاكلة التي بها يُنقَل كائن الطّبيعة الوليد من العالم البرّاني إلى العالم الجوّانيّ بصورة متدرّجة في تعمُّقها. من هنا الوضعيّة الفاتنة التي يتمتّع بها الطّائر في هذه الطّريق نحو الدّاخل؛ إنّ عشّه هو تقريباً حضن أُموميّ خارجيّ، وَهَبَتْه إيّاه الطبيعة، ويعنى هو بصيانته وتغطيته بدل أن يكون محتوىً فيه كليّاً. وهكذا، فبين جميع الحيوانات، يتمتّع هو بالآصرة العاطفيّة الأكثر تطميناً مع العالم البرّانيّ، كما لو كان يعلم بأنّه مشدود إليه بأعمق سرٍّ ممكن. ولذا فهو يغنّي وسطَ العالم كما لو كان يغنّي في صميم نفسه، ولذا أيضاً نستقبل نحن غناءه بمثل هذه السّهولة في داخلنا. يبدو لنا وهو يترجمه إلى حساسيتنا دون إضاعة أيّ شيء منه. بل إنّه لَقادرٌ حتّى على أن يُحوِّل من أجلنا، للحظةٍ، العالم كلّه إلى فضاء جوّانيّ، لأننا نشعر بأن الطّائر لا يميّز بين قلبه وقلب العالم. وعليه، فمن جهة، يغْنم الحيوان والإنسان كثيراً من انخراط حياتهما، لدى نشأتهما، في جسد أموميّ. فالأخير يتحوّل شيئاً فشيئاً إلى عالَم، لاسيّما وأنّ العالَم [المحيط] لا يكاد يساهم في هذا السّياق (الذي أُبعِدَ هو عنه، لكونه غير آمن بما فيه الكفاية). ومن جهة ثانية (وهذا مجتزأ من مفكّرتي الإسبانية، وستتذكّرين سؤالي فيها): من أين تأتي علاقة كائن الطّبيعة بتجربة الجوانيّة؟ من الآخرين؟ لا بل من كونه لم ينضج داخل جسد، وهذا ممّا يفترض أنه لا يغادر أبداً في الواقع الجسد الذي يحميه (إنّه يظلّ يتمتّع طيلة حياته بعلاقة رحميّة)».

في العشق غير الاستحواذيّ:

كتب ريلكه في العشق كثيراً. وكان له في ما كان هو يدعوه «الحزازة العميقة بين الفنّ والحياة» نظرة ثاقبة، لأنّه عاش في حياته نفسها وفي فنّه نفسه نتائج هذه «الحزازة». من وجوه المأساة في نظره أنّ الحياة لا تسمح في التعمّق في فعلَين أساسيّين بالقدر ذاته. هكذا اضطرّ هو إلى تأجيل استجابته لنداء هذه العاشقة أو تلك غير مرّة ليبدو أمام القصيدة في حالة استعداد تامّ ما كانت بالطّبع تؤتي أُكُلها دائماً. بالمقابل، وربّما للسّبب نفسه، كان شديد الافتتان بالعشق الذي لا استحواذ فيه، لا ينتظر المرء فيه من مقابل، عشق يتخطّى موضوعه في وثبته نفسها. ولقد وجد تجسيده في نساء عظيمات، مهجورات كبيرات. وفي روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» يذهب في منطقه المُفارق أو في قلبه للمنظورات إلى حدّ اعتبار أنّ المخيَّبات في العلاقة العشقيّة أو المهجورات هنّ المحظوظات الحقيقيّات، وإلى حدّ مقارنتهنّ بكبار المتصوّفة: «إنّهنّ يهرعنَ للبحث عمّن أضعنَ، لكنهنّ منذ أولى خطواتهنّ يتجاوزنَه، فلا يعود أمامهنّ سوى اللّه. أسطورتهنّ هي أسطورة بيبليس التي تتبع كونوس حتّى ليسيا. لقد حَدا بها اندفاع قلبها إلى اجتياز بلدان لا تُعَدّ، مقتفيةً أثرَ المحبوب، إلى أن استنفدتْ قواها. لكنّ حيوية الكيان فيها كانت من المضاء بحيث أنّها ما إن استسلمتْ حتّى عاودتِ الظهور في ما وراء موتها، على هيئةِ نبعٍ دفّاق».

هذا ما كان يراه منعكساً أيضاً في تجربة الرّاهبة البرتغاليّة مارينا ألكوفورادو Mariana Alcoforado (١٦٤٠ ـ ١٧٢٣)، التي تُنسَب لها رسائل العشق الخمس المعروفة بـ «رسائل الرّاهبة البرتغاليّة»، المرسَلة إلى الكونت دو شاميّي Le Comte de Chamilly. يسود اليوم الاعتقاد بأنّ

الرّسائل منحولة، لكنْ ما يهمّ؟ في أسطورة الرّاهبة العاشقة والرّسائل المنسوبة إليها وجد ريلكه مصيراً فذّاً. وهو يوضّح في رسالة كتبها إلى الآنسة آنيت كولب Annette Kolb في ٢٣ كانون الثاني/يناير ١٩١٢ أنّه إذا كانت حالة الرّاهبة البرتغاليّة بمثل هذه النقاوةِ والرّوعة، فلأنّها عرفت أن تحتوي في داخلها حُميّا مشاعرها العشقيّة المخيَّبة بدلَ أن تصْرفها إلى الخيال أو توجّهها إلى اللّه: «لقد أصبحتْ في ديرها عجوزاً، عجوزاً طاعنة في السنّ، ولم تمنحنا قدّيسة، ولا حتّى راهبة أُنموذجية. كان ذكاؤها النّادر يأنف من أن يَحرِفَ في اتجاه اللّه ما لم يكن موجّهاً له بالأصل، تلك المشاعر التي أباح الكونت دو شاميّي لنفسه أن يزدري بها. هذا مع أنّه يكاد يكون من المتعذّر احتجاز الاندفاع البطوليّ لهذا العشق أدنى من وثبته؛ وإنّه لمن المستحيل، في مثْل هذا التوتّر للحياة الأكثر جوّانيّة، ألاّ يتحوّل المرء إلى قدّيس. ولو كانت، هي الأروع بين الجميع، تراخَتْ للحظة واحدة، لَسَقطتْ في اللّه مثلما يسقط حجَر في البحر. ولو كانَ طابَ للّه أن يُجرّب عليها ما يقوم به دوماً مع الملائكة - إرجاع إشعاعهم الكامل عليهم أنفسهم -، لكانت أصبحتْ على الفور، في المكان ذاته الذي كانت قابعة فيه، ذلك الدّير المُكْرِب، أقول لكانت أصبحتْ، داخلَ ذاتِها وفي أعمقِ أعماق طبيعتها، ملاكاً».

في «المرثيّة الأولى» يقدّم ريلكه أنموذجاً آخر: الشّاعرة الإيطاليّة غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa، وفي «قصائد جديدة» يضع صورة شخصيّة لممثّلة المسرح التراجيديّ الإيطاليّة إيليونورا دوزه Eleonora Duse التي عرفت هي أيضاً عظمة «المهجورات» الكبيرات هذه. وهو لم يضع بمقابلهنّ رجلاً واحداً. ربّما كان غيّر رأيه لو كان عرفَ العذريّين العرب، حقيقةً كان

هيامهم غير الاستحواذيّ أم أسطورة. سوى أنّ تعلّقه بأورفيوس في كلا شقّي أسطورته، هذا الذي يذهب إلى العالم السفليّ بحثاً عن حبيبته أوريديس وهذا الذي يطوّع الوحوش بالغناء، يساعد في تطبيق هذا النّاموس المُفارِق على الجميع. في الفقْد تتجذّر الكتابة. في المسافة يكون الغناء.

كاظم جهاد

باريس، صيف ٢٠٠٩

غيرالد شتيغ
مَدخل إلى قراءة آثار ريلكه الشّعريّة[1]
خلاصة وضعها كاظم جهاد

نشرَ راينر ماريا ريلكه محاولاته الشعريّة الأولى في المجلاّت الأدبية بتوقيع رنيه ماريا سيزار ريلكه René Maria Caesar Rilke. وبهذا التّوقيع أيضاً يقدّم نفسه في أوّل ملحوظة للتعريف به نُشرت في معجم لشعراء اللّغة الألمانيّة، استند واضعه في تحريرها إلى تصريح وصله بخطّ الشّاعر. كان ذلك في ١٨٩٦، يوم كان ريلكه في سنّ الحادية والعشرين. الحال، إنّ كلّ

(١) الدّراسة التّالية هي تكثيف قمتُ به، بموافقة المؤلّف غيرالد شتيغ Gerald Stieg، للنّصوص النقديّة (Notices) التي بها يمهّد لمختلف مجموعات ريلكه الشعريّة في نشرته لها في سلسلة «لا بلاياد» La Pléiade الفرنسيّة (Éd. Gallimard, Paris, 1997). تتناوب هذه النّصوص، بمقتضى «أعراف» السّلسلة المذكورة، مع حواشيه لقصائد الشّاعر في كلّ مجموعة، مطبوعةً هي والحواشي في ملفّ ضخم يأتي بعد المتن الشّعريّ كلّه، بينما حرصتُ أنا في هذه النّشرة العربيّة على تقديم حواشي القصائد في أسفل كلّ صفحة. وعلى كون نصوص الشّارح المخصّصة لمختلف المجموعات تأتي في نشرته مستقلّة بعضها عن البعض الآخر، فلن يعدم القارئ أن يرى هنا أنّها تحتكم إلى خيط ناظم أكيد، نابع من حرص المحلّل والنّاقد على رصد تطّور معالجات الشّاعر ولغته من مجموعة إلى أخرى، وعلى الرّبط بين شعر ريلكه وسيرته وكتاباته النثريّة وفهمه هو نفسه لعمله كما عبّر عنه في مختلف مقالاته ورسائله، وأخيراً على مناقشة التأويلات الأساسيّة التي لقيتها آثار الشّاعر سلباً أو إيجاباً. هذا كلّه يصنع من هذه القراءة، في اعتقادي، أنموذجاً فذّاً لتحليل الشّعر كما هو ممارَس في ثقافة اللّغة الألمانيّة (مع أنّ البروفسور شتيغ يكتب باللّغتين الألمانيّة والفرنسيّة)، تحليل يشكّل الوضوح والتعمّق والإحاطة والدقّة سماته الرئيسة واللاّ معْدلَ عنها (المترجم).

ما في هذا التّوقيع صحيح باستثناء اسم «سيزار Caesar»، الذي يُلفَظ بالألمانية بصورة قريبة من لفظ المفردة Kaiser، التي تعني في هذه اللغة «قيصر»، أي «امبراطوراً». هذا الاسم أضافه ريلكه الشابّ لنفسه، يرافقه الادّعاء بتحدّره من أسرة نبيلة[1] من «كارنتيا» Kärnten (في جنوب النّمسا). يمكن أيضاً التذّكير بأنّ أوّل محاولة شعريّة لريلكه هي أبيات في تهنئة والدَيه بمناسبة ذكرى زواجهما، كتبها في سنّ التّاسعة، يدعو نفسه فيها «هانيبال»، ويُرفقها بالتعريف التّالي وضعه في حاشية: «هانيبال هو قائد أهل قرطاجنّة».

تضمّ ملحوظة المعجم المذكور أيضاً الشّعار الذي كان ريلكه الشابّ قد اتّخذه لنفسه، باللاتينيّة كما كان شائعاً لدى النّبلاء ورجال السّياسة وبعض الكتّاب. نصّ الشّعار هو: *Patior ut potiar*، وترجمته الحرفيّة: «أتعذّب لأصير سيّداً»، ومعناه أنّه يقبل بالآلام طريقاً إلى السّيادة ولبلوغ منزلة المعلّم. ويقول عن نفسه في الملحوظة ذاتها إنّه «معتلّ الصّحّة ومهدّد بالجنون». هذا الخوف من الوقوع في حبائل الجنون والانتهاء إلى مصير مشابه لمصير الفيلسوف فريديريش نيتشه Friedrich Nietzsche كان ريلكه يتقاسمه مع معاصره الشّاعر النّمساويّ الذي مات منتحراً غيورغ تراكل Georg Trakl. ونجد تعبيراً عن هذا الخوف في عمل متأخّر لريلكه، هو نصّه النثريّ المعروف «وصيّة *Das Testament*»، المكتوب في ١٩٢٥، وكذلك في العديد من رسائله إلى لو أندرياس ـ سالومي، وبخاصّة رسائل الأعوام من ١٩١٢ إلى ١٩١٤ التي تكرّر جميعاً النبرة ذاتها. كما أنّ المرثية

---

(١) يرى أغلب الباحثين أنّ هذا التحدّر من النّبالة غير مؤكّد، ومع ذلك فقد نال ياروسلاف ريلكه Jaroslav Rilke، عمّ الشّاعر، لقب النّبالة في ١٨٧٣. وسواء أكان هذا الانتماء إلى النّبالة يعكس واقعاً أو استيهاماً، فهو يشفّ عن مشاعر عميقة بالانسحاق لدى الشّاعر الشّاب ويمثّل رغبة سيلاحظ قارئ هذا الدّيوان أنّها لن تختفي كليّاً بل ستتّخذ مع الزّمن صيغاً أكثر تكتّماً وشاعريّة (المترجم).

الرّابعة من عمله الشعريّ الأساسيّ «مراثي دوينو» توظّف هي الأخرى عناصر من السّيرة الذاتية تُبرز هذا التهديد المبكّر في التعرّض إلى فصام في الشّخصيّة ستظلّ علاماته ترافق الشّاعر طيلة حياته وتنبثّ في أشعار له عديدة.

كان واضحاً أنّ ريلكه الشابّ يحلم بالمجد والعظمة، ولكنّ اللاّفت أنّه يجد أغلب مراجعه في الحياة العسكريّة، هو الذي سيهجر الكليّة العسكريّة بسرعة، نظراً لهزال جسمه واعتلال بنيته النفسيّة في آنٍ معاً. وتتضمّن بعض نصوصه إحالات إلى وجوه إمبراطوريّة أو عسكريّة عديدة أحدثها عهداً هو نابليون بونابرت Napoléon Bonaparte. كتبَ ريلكه في «يوميّات فلورنسيّة» *Das Florenzer Tagebuch* ١٨٩٨ أنّ «الفنّان يقوم في داخله بما يمارسه نابليون في الخارج عبرَ فعله». ويضيف: «إنّها مسيرة ارتقائيّة تشكّل كلّ مأثرة درجة إضافيّة فيها». كان واضحاً أنّ هاجسه الأساس في صباه وشبابه كان يتمثّل في تجاوز شرط عائلته البرجوازيّ الصّغير وعزلة أليمة كانت قد عرفها منذ نعومة أظفاره.

أمّا خصوصيّة بنيانه النفسيّ، فقد وُضعتْ فيها دراسات عديدة. في إحداها يسهب أنطوني Anthony Stephens في تحليل توتّر واضح بقيَ غير محسوم تعبّر عنه نصوص عديدة للشّاعر منها، كما ذكرنا، المرثيّة الرّابعة من «مراثي دوينو» ودراسته حول الدّمى أو العرائس ورسائله إلى لو أندرياس - سالومي. والباحثة إيلس كلاغيس Ils Klages تجد حالته شديدة القرب من حالة نيتشه وتشخّص في ريلكه «قدرة عالية على المعاناة» و«حساسية بالغة الرّهافة وكياناً كلّه عصب». وفي إحدى أطوَل الرّسائل التي كتبتها لو أندرياس - سالومي بتاريخ ٢٦ شباط/فبراير ١٩٠١ إلى ريلكه، عشيقها السّابق الذي قرّرتْ هي أنّ تهبه «رعاية الأمّ» (وهو دور كان يسمح لها بالاضطلاع به فارق السنّ بينهما، أربع عشرة سنة، وممارستها للتّحليل

النفسيّ)، نجد تحذيراً توجّهه للشّاعر بلغة طبيّة من مخاطر كلّ ارتباط نهائيّ عليه، وذلك نظراً لتناوب وتائره النفسيّة بين الإحباط المفرط والحُميّا المتطرّفة. وبالفعل، فإنّ زواج الشّاعر من النّحاتة كلارا فيستهوف Clara Westhoff سرعان ما سينفرط ويتحوّل إلى علاقة صداقيّة.

إنّ لو أندرياس ـ سالومي هي نفسها التي دعتْ ريلكه، في لحظة مفصليّة من حياته ومسيرته الشعريّة، أثناء لقاء جمعهما في فولفراتسهاوزن Wolfratshausen في صيف ١٨٩٧، إلى تغيير اسمه من «رنيه René» إلى «راينر Rainer». أمّا «سيزار» فقد أقنعته بمحوه تماماً. سيكون «راينر ماريا ريلكه» هو اسمه الجديد، مع تسمية «راينر» هذه التي تبدو أكثر بروزاً وذكوريّة من «رنيه»: تأكيد ذاتيّ عبر الاسم كان الشّاعر الشابّ القلق بأمسّ الحاجة إليه. هي بداية حياة جديدة سيكون لها أكبر الأثر في مسيرته الآتية، بحيث صار يمكنه الكلام عن «ما قبل فولفراتسهاوزن» و«ما بعدها». صحيح أنّ التحوّل سيبطئ بضع سنوات، ثمّ إنّ «الشّفاء» المكتسَب لن يكون نهائيّاً أمام رجوعات الطّفل القلق الذي كان كامناً فيه، ولكنّ لو أندرياس ـ سالومي رأت علاماته الأولى في أوّل عمل معترَف به لراينر ماريا ريلكه، ألا وهو صلوات الرّاهب الشّعريّة التي ستحمل عنوان «كتاب الحياة الرهبانيّة» (١٨٩٩)، الذي سيشكّل بدوره النّشيد الطّويل الأوّل من «كتاب السّاعات» (١٩٠٥).

الأشعار الأولى

نشر ريلكه بين منتصف ١٨٨٤ ومنتصف ١٨٩٧، أي قبل «اعتناقه» الإمضاء الجديد، عدداً من القصائد المتفرّقة والمجموعات الشّعريّة الصّغيرة. هذه المجموعات (وسنعود إليها بالتّفصيل) هي: «حياة وأغانٍ» و«الهندباء البريّة» و«قربان إلى الإلاهات المنزل» و«تاج من أحلام» و«ما قبل

عيد الميلاد». نشر ريلكه هذه الدّفاتر أو المجموعات الشّعرية الصّغيرة في طبعات أولى محدودة، بعضها على نفقته الخاصّة أو بمساعدة ماليّة من آخرين، ثمّ جمعها في ١٩١٣ في كتاب شامل تحت عنوان «الأشعار المبكّرة *Die Frühen Gedichte*»، مُقصياً منها قصائد «حياة وأغانٍ» و«الهندباء البريّة». ثمّ صار يرفض إعادة طبع هذه المجموعات كلّها ولن يُعاد طبعها، بهدف التّوثيق التاريخيّ، إلاّ في آثاره الشعريّة الكاملة التي أشرف إرنست تسينّ Ernst Zinn على جمعها وإصدارها في ١٩٥٩، أي بعد وفاة الشّاعر بثلاثة وثلاثين عاماً. وكان فريتس أدولف هونيش **Fritz Adolf Hünich** قد نشر في ١٩٢١ مختارات من أشعار ريلكه ومآسيه ونصوصه النثريّة الأولى تحت عنوان *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Verse. Prosa. Drama.* ١٨٩٤ ـ ١٨٩٩ («من أشعار راينر ماريا ريلكه ونثره ومآسيه في عهد الشّباب، ١٨٩٤ ـ ١٨٩٩»). ومع أنّ طبعة الكتاب كانت تنحصر في تسع وتسعين نسخة فقد أثار هذا الإصدار امتعاض الشّاعر إلى حدّ أنْ أرسلَ إلى هونيش ذاك قصيدة منشورة ضمن أشعاره من وراء القبر، تتراوح بين العتاب والهجاء ويبدأها بالقول: «يخامرُني الإحساس بأنّي ميّت/ لأنّني لم أتمكّن من منع ذلك».

تفيد أعمال الصّبا والشّباب هذه، التي تنكّر لها مؤلّفها وما عادت لتتمتّع إلاّ بأهميّة توثيقيّة، في معرفة معالجاته الشّعرية الأولى وتنوّع «موديلاته» ومَراجعه وسعيه إلى حيازة مكان في الحياة الأدبيّة لعصره. نجد هنا تنويعة من أهمّ الأنماط السّائدة في الشّعر المكتوب بالألمانيّة قبل ريلكه أو من لدن معاصريه، من أساليب الرّومنطيقيّين الألمان إلى سخرية هاينريش هاينه Heinrich Heine (التي لم تكن في الحقيقة لتلائم مزاج ريلكه وتكوينه النفسيّ) فتجريبات في الشّكل الشّعريّ متعّددة المصادر وإعجاب بالغنائية السائدة في أيّامه وانفتاح على تيارات الحداثة من انطباعيّة ورمزيّة وطبيعيّة.

تلعب براغ في هذه الأشعار دوراً أساسياً. «اللاّرات Laren» مثلاً، التي يهديها الشّاعر الشابّ مجموعة شعريّة كاملة، هي إلاهات المنزل في الميثولوجيا البوهيميّة[1]. هنا نجد بذور نزعة ريلكه الكوسموبوليتانية القادمة. ولئن كان يعارض صعود النّزعات اللغويّة القوميّة التي تهدّد وحدة الإمبراطورية النّمساويّة ـ المجريّة التي ولد هو ونشأ فيها، والتي كانت تضمّ نمساويّين ومجريّين وتشيكيّين وسلوفاكيّين، فهو في الأوان ذاته يُدخل في قصائده مفردات تشيكيّة وسلوفاكيّة تكشف عن ارتباطه بالحياة اليوميّة لأبناء وطنه في اختلاف قوميّاتهم وألسنتهم. ومن هذا الباب سيتسلّل مساجلوه الجرمانيّو النّزعة، من أمثال يوزف فاينهيبير Josef Weinheber، الذي سيعتزّ به لاحقاً الأدباء النازيّون، والذي كان يشبّه ريلكه، بازدراء وسخرية، بـ «عازف كمنجة هنغاريّ» يحمل «في دمه الشّرق الأوربيّ من خلال الموسيقى».

بيد أن الرّهان الحقيقيّ لهذه الأشعار الأولى إنّما يقيم في محلّ آخر. فرؤى ريلكه في مطوّلته «المسيح ـ إحدى عشرة رؤيا» (التي ستنُشر بعد وفاته) إن هي إلاّ معارضة للكاثولويكيّة المتزمتّة لأمّه ولبلده كلّه. وسرعان ما ستحلّ لو أندرياس ـ سالومي، المعشوقة والأمّ الروحيّة، محلّ الوالدة فيا (تصغير «صوفي») ريلكه Phia Rilke. باكراً نرى أيضاً حلم ريلكه بتتويج شعريّ (يفصح عنه عنوان مجموعته الشعريّة «تاج من أحلام»)، وبحثه عن اعتراف الآخرين به الذي يجد مقابله الأليم في عزلة طاغية.

وينبغي أن نشير هنا إلى سوء فهم أساسيّ. فلقد اتّهم بعض الكتّاب الألمان لا ريلكه وحده بل أغلب كتّاب الألمانيّة من غير الألمان، كافكا

---

(١) نسبة إلى بلاد بوهيميا، وهي اسم ذلك الجانب من الإمبراطوريّة النمساوية ـ المجريّة الذي يشكّل أغلب أراضي الجمهوريّة التشيكيّة الحاليّة (المترجم).

Kafka مثلاً، بتداول لغة ألمانيّة مصطنعة وقاموس ألمانيّ محدود وفقير. بيتر ديميتس Peter Demetz مثلاً وضع في لغة ريلكه دراسة قدحيّة نالت من صورة الشّاعر لفترة. كما أنّ غوتفريد بنّ Gottfried Benn وفريدريش فيلهيلم أولتسه Friedrich Wilhelm Oelze كانا يريان في ريلكه شاعراً مقلّداً قليل الابتكار شحيح المعجم. بل لقد كتب بنّ في مزيج من الشّراسة إزاء ريلكه الشابّ والاعتراف بأعمال ريلكه اللاّحقة: «كان ريلكه غبيّاً (كذا!)، ولكن لولا غبائه هذا لما وجد طريقه إلى النموّ». قد يصحّ فقر المعجم الشعريّ هذا على قصائد ريلكه الأولى، ولكنّ أعماله اللاحقة ستعرب عن ثراء قاموسيّ ومرونة في التّراكيب الشّعريّة لا يتوفّر عليها لا غوتفريد بنّ نفسه ولا الشّاعر المكرّس شتيفان غيورغه Stephan George ولا حتّى غيورغ تراكل. فبين ٢٣٦٨٠٦ مفردات أُحصيت في آثاره الشعريّة، هناك ١٤٠٠٠ مفردة لا يستخدمها ريلكه إلاّ مرّة واحدة ولا يكرّرها البتّة.

أمّا وقد قلنا هذا، فقد ينبغي التّعريف بهذه المجموعات الصّغيرة.

«حياة وأغانٍ. صوَر ويوميّات لرنيه ماريا ريلكه» *Leben und Lieder. Bilder und Tagebuchblätter von René Maria Rilke* (1984)

رفض أحد النّاشرين طبع هذه المجموعة وصدرت في ستراسبورغ بفضل منحة ماليّة من إحدى السيّدات. وسيبتعد ريلكه باكراً عن هذه المجموعة الأولى من قصائد الصّبا، ويرفض رفضاً باتّاً السّماح بإدراج نماذج منها ضمن منتخبات من أشعاره الأولى. وقد ابتكر الكاتب السّاخر كارل كراوس لعبة شرسة على الكلمات بحقّ مؤلّفها الذي ستجمعه به علاقة صداقة فيما بعد: puerilke («صبْيانيّة ريلكويّة».) نرى هنا إلى ريلكه وهو يغنّي ذكرى أبطال بلاده ويعرب عن حسّاسية منخرطة في التّراث القوميّ للإمبراطوريّة النمساويّة ـ المجريّة. إلاّ أنّ قصيدة عنوانها «في مقبرة»، مكتوبة في براغ في

١٨٩٣، ترينا ولع ريلكه المبكّر بعيد الأموات. ومنذ تلك اللّحظة يبرز فيها، عبر صورة وردة مطروحة على قبر، أحد أهمّ رموز ريلكه الشعريّة القادمة وأكثرها تواتراً في عمله حتّى وفاته، ألا وهو رمز الوردة.

«الهندباء البريّة» *Wegwarten* (1896)

«الهندباء البريّة» هي، بتعبير ريلكه نفسه، «قصائد مهداة إلى الشّعب». كان الشّاعر السويسريّ الاشتراكيّ ـ الديمقراطيّ كارل هنْكل Karl Henckell (١٨٦٤ ـ ١٩٢٩) قد نشر في ١٨٩٥ و١٨٩٦ منتخبات شعريّة لشعراء آخرين حرص على بيعها بأسعار زهيدة لتثقيف الجمهور. فقام ريلكه بمحاكاته ونشر بين كانون الثّاني/يناير وتشرين الأول/أكتوبر من العام ١٨٩٦ ثلاثة أعداد من مجلّة أسماها «الهندباء البريّة»، ووزّعها مجّاناً على المارّة وأهدى نسخاً منها للجمعيّات العمّاليّة. وقد ضمّ العدد الأوّل مجموعة من أشعاره، والثّاني مسرحيّة له، والثالث منتخبات لشعراء آخرين وضعها بالتعاون مع صديق له اسمه بودو فلدبرْغ Bodo Wildberg في محاولة لتمكين «الشعب» من أن ينال «قسطاً من الشّعر». وسيتّهمه خصومه، وعلى رأسهم مناوئه السّابق الذّكر بيتر ديميتس، بحرف الهدف الاشتراكيّ الذي يوجّه صنيع الشّاعر السّويسريّ هنكل لغايات دعائية شخصيّة. بالاستناد إلى تقديم ريلكه نفسه للمشروع، تبدو هذه المبادرة طوباوية ساذجة أكثر منها منتفعة أو وصوليّة.

ما يهمّ أكثر هو عنوان المجلّة. فهذه الزّهرة التي اختار اسمها عنواناً إنّما يعني اسمها في الألمانيّة «حارسة الدّرب»، كما أنّها معروفة منذ عهود فراعنة مصر بقدراتها الإشفائيّة. وفي هذه الزّهرة يرى هو، كما تفصح عنه مقدّمته، رمزاً لقوّة الشّعر التّحويليّة، وهي فكرة سترافق ريلكه طيلة حياته وتتعمّق بقدر ما يتعمّق مشروعه الشعريّ نفسه. وهو يعمل في إحدى قصائد

المجموعة على مجاراة أغنية شعبيّة Volkslied لغوته فيصف بصورة ضاحكة وبسيطة هيام فراشة بوردة، ويكتب قصيدة في تمجيد فلسفة الأنوار عنوَنها «صوبَ النّور»، هو الذي سينفي لاحقاً عن الشّعر كلّ وظيفة اجتماعيّة، فوظيفته العلاجيّة نابعة منه هو نفسه.

«قربان إلى الاهات المنزل» (1897) *Larenopfer*

هي تسع وتسعون قصيدة أصدرها ريلكه في منشورات دومينيكوس Domenicus في براغ في ١٨٩٦، وسيُعاد نشر المجموعة بكاملها في كتاب «أشعار راينر ماريا ريلكه الأولى» *Erste Gedichte von Rainer Maria Rilke* الصادر في ١٩١٣ عن منشورات «إنزَلْ Insel» في ميونيخ بألمانيا، التي ستصبح الدّار النّاشرة لجميع مؤلّفات الشّاعر. ولدى إعلانه عن صدور المجموعة ألحف ريلكه في التأكيد على جذورها البوهيميّة (نسبة إلى بوهيميا المنطقة). تفصح القصائد عن انهماماته السياسية ومتابعته للوضع التاريخيّ للإمبراطورية النّمساويّة ـ المجريّة يومذاك. يهدي ريلكه إلى «لارات» بوهيميا، أي آلهتها المنزلية الأليفة، قصائد مستوحاة من مناظرها الطبيعية والمدينيّة، ويدافع عن الثقافة التشيكية بوجه الضغوط السّاعية إلى تكريس شموليّة جرمانيّة. كان يبحث لنفسه عن جذور (أرستقراطية) متجاوزة للانتماء القوميّ سواء أكان سلافياً أم جرمانياً، وكان يرى في مفكّر بوهيميا أدالبرت شتيفتر Adalbert Stifter (١٨٠٥ ـ ١٨٦٩) التعبير المكتمل لتعايش سلافيّ ـ جرمانيّ. كان وضعه شديد القرب من مواطنه فرانتس كافكا. فالأخير كان يعدّ نفسه «سارق لسان»، وريلكه نفسه طالما عانى من ارتياب بأصالة تعبيره الألمانيّ عبّر عنه شعراء من وزن النّمساوي هوغو فون هوفمانستال Hugo von Hofmannsthal والألمانيّين غوتفرد بنّ وبرتولد بريشت Berthold Brecht. كان الوطن الحقيقيّ لهذا المترحّل أو الهائم

الأبديّ هو قاموس الأخوَين غريم Grimm للّغة الألمانيّة، أي اللّسان الألمانيّ نفسه، الذي حدّثته نفسه في سنيّه الأخيرة، وبصورة بعيدة الدلالة، في مغادرته إلى الفرنسيّة.

نجد بين قصائد هذه المجموعة، قصيدة مخصّصة لوصف «الهراذشن Der Hradschin»، القصر الإمبراطوريّ الذي يشرف على مدينة براغ، وقصيدة عنوانها «المنزل الذي فيه وُلدت»، تصف «المنزل الولاديّ العزيز»، مستودع استيهامات الصّبيّ الأرستقراطيّة وفي الأوان ذاته مسرح طفولته القلقة حيث كانت والدته تُلبسه ثياب فتاة وتُطيل شعره لترى فيه شقيقته صوفي Sophie المولودة قبله والمتوفّاة وهي طفلة. كما تجد قصيدة مكرّسة لـ «دراتنيك Dratenik» الصّغير، عامل التّرميقات المنزليّة الجوّال الذي كان في العادة من أصلٍ سلوفاكيّ، يجهل التّشيكيّة، لغة أغلبيّة السكّان في مدينة براغ، والذي كان يجوب شوارعها بلكنته التي «تفضح» أصوله وتجعل منه «مُهمَّش» الجميع، أو «تركيّهم» (إذ كانت تسمية «التركيّ» وما تزال في بعض المناطق تُطلَق على الغريب غير المرغوب فيه).

«تاج من أحلام» ***Traumgekrönt*** **(1896)**

لئن كانت المجموعة السّابقة «قربان إلى إلاهات المنزل» تنخرط في سياق تاريخيّ وثقافيّ مخصوص، فإنّ المجموعة «تاج من أحلام» تتغذّى من الحساسيّة النيورومنطيقيّة (الرّومنطيقيّة الجديدة) التي شاعت في نهايات القرن التّاسع عشر وتنجذب من خلالها إلى البُعد «النّرجسيّ» الذي سيصبح أكثر فأكثر حضوراً في عمل ريلكه. بيد أنّ الشّاعر كان في هذا الطّور يبحث عن «أناه» الشّعريّة متهمّساً، حتى أنّ ناقداً متشيّعاً له، هو روبرت هاينتس هايغروت Robert Heinz Heygrodt، قال عن «الأنا» في هذه المجموعة إنّها «تومئ من بعيد، ولكنّها ليست موجودة بعد».

تُفتتح المجموعة بقصيدة عنوانها «أغنية ملكيّة» (تجدها في هذا الدّيوان)، ولكنّها لا تتكلّم عن ملكٍ فعليّ وإنّما عن «الشّاعر الملك» الذي يستغرق في معاينة صورته في المرآة النرجسيّة لروحه. صحيح أنّ بعض القصائد ما تزال تحمل آثار تربية الشّاعر الكاثوليكيّة، إلاّ أنّ انتباهه صار ينعقد على «الشّاعر» أكثر ممّا على الله. وهنا تبرز «المنتزهات» أو الحدائق العموميّة، التي ستتعزّز مكانتها في شعر ريلكه اللاّحق، باعتبارها فضاءً يرمز إلى وجودٍ شائق، منقطع عن كلّ واقعٍ خارجيّ. وانطلاقاً من هذه المجموعة أيضاً، خصوصاً في القصيدة المعنونة «غراميّات»، نشهد المزج الذي سيتواتر لدى ريلكه القادم بين كلّ من الدّينيّ والإيروسيّ.

«ما قبل عيد الميلاد» (1897) *Advent*

إنّ كلمة العنوان Advent آتية من المفردة اللاّتينيّة Avent التي تسمّي الأسابيع السّابقة لعيد الميلاد، وفيها يتهيّأ مسيحيّو العالَم للاحتفاء بعيد ميلاد يسوع. وهذه المجموعة يتصدّرها إهداء الشّاعر قصائده «إلى أبي الطيّب تحت شجرة عيد الميلاد». والقصيدة التي أعارت المجموعة عنوانها حافلة بالموروث الدّينيّ لطفولة الشّاعر، وخصوصاً شجرة عيد الميلاد المضيئة. إلاّ أنّ قصائد مثل «ريشة طاووس» تُعرب عن اهتمام بالأشياء وانتباهٍ إليها يبشّر بقصائد لاحقة لريلكه سيدعوها هو: «قصائد ـ أشياء Ding-Gedichte» (سنعود إليها في حينها). وفي رسالة كتبها في ١٢ تشرين الثّاني/نوفمبر ١٩٠١ إلى هلموت فيستهوف Helmuth Westhoff، شقيق زوجته كلارا ريلكه ـ فيستهوف الصّغير، يستعيد ريلكه لحظة ولادة هذه القصيدة. يُعلمه بأنّه حضر عيداً شعبيّاً كان كلّ واحد يمسك فيه بريشة طاووس يداعب بها جاره ويدغدغه، وكان هو نفسه، أي ريلكه، يحمل ريشة طاووس يتأمّل ألوانها الجميلة ويفكّر بما يمكن أن توحي به لصديقٍ له، رسّام، أهدى هو

له القصيدة التي وُلدت في تلك اللّحظة. كتب ريلكه في ختام رسالته تلك: «إنّ جمالاً أبديّاً عظيماً يكتنف العالم بأسره، جمالاً موزّعاً بالعدل على صغير الأشياء وكبيرها، فمن حيث الأساسيّ ليست العدالة غائبة على وجه الأرض». رصْد تجليّات هذا الجمال الشّامل هو برنامج ريلكه الشعريّ، يعبّر عنه في رسالة إلى الصّبيّ هلموت الذي لم يكن يومذاك قد تجاوزَ سنّ العاشرة! ممّا يوضّح لنا الاهتمام الذي كان ريلكه يمحضه لمحاوريه أيّاً كانت فئاتهم الاجتماعيّة أو أعمارهم.

هذا الانتباه للأشياء نجده أيضاً في قصيدة غير معنونة تبدأ بالقول: «أريد أن أضْفر باقة ورد». وفي قصيدة أخرى عنوانها: «البندقيّة» يدرج ريلكه نفسه في «سلالة» الأدباء الألمان العاشقين لهذه المدينة، من غوته ونيتشه إلى غيورغ تراكل وتوماس مان. أمّا تاريخ ريلكه الطّفوليّ أو «روايته العائليّة» فتظلّ حاضرةً في قصائد مغرقة في الرّومنطيقيّة ولكنّها شديدة الدّلالة على تكوينه النفسيّ وشعريّته القادمة. فقصيدته غير المعنونة التي تبدأ بالبيت القائل: «غالباً ما أهفو إلى أمّ...»، تعبّر بلا لبس عن غياب العاطفة الأموميّة الذي عانى منه ريلكه الصّغير. بل إنّ قصيدة عنوانها «الأمّ» تُرينا صبيّاً (وهذا كما سبق قوله مُعطى فعليّ من طفولة ريلكه) مجبراً على محاكاة صوت شقيقته الرّاحلة صوفي. إلاّ أنّه، في ضرب من الدّفاع عن هويّته الشّخصيّة، يرى نفسه قريباً من «النّجوم»، التي ترمز إلى الصّنيع الفنّيّ. تحاول أمّه اللّحاق به في صعوده إلى «النّجوم» ذاك، ولكنّها تصطدم بالحقيقة المأساويّة للغياب: كانت ستؤثر أن تكون إلى جانبها ابنتها بدلاً من النّجوم، أي، بتعبير آخر، أنّها تفضّل الحياة على الفنّ. هنا أيضاً، في هذا الصّراع الأليم بين الحياة الفعليّة والتّكريس الفنّيّ، ربّما كان يكمن ريلكه القادم كلّه.

«المسيح ـ إحدى عشرة رؤيا» (1896 -1898) *Christus Elf Visionen*

في هذا الإطار تتنزّل أيضاً قصائد ريلكه التي منحها العنوان الجامع «المسيح ـ إحدى عشرة رؤية». كتب ريلكه هذا العمل بين ١٨٩٦ و١٨٩٨ ولكنّه لن يرى النّور إلاّ في ١٩٥٩ ضمن قصائده من وراء القبر. مراراً أعلن ريلكه عن قرب إصداره لهذه «الرّؤى» ولم يفعل. وأخيراً، عندما اقترح عليه صديقه الكاتب فيلهيلم فون شولتز Wilhelm von Scholz (١٨٧٤ ـ ١٩٦٥)، وكان عارفاً بوجود هذه القصائد، أن ينشرها في مجلّة أدبيّة يديرها هو، أجابه ريلكه في رسالة مؤرّخة في ٩ شباط/فبراير١٨٩٩، بالقول: «إنّ أسباباً عديدة تدعوني إلى مواصلة التكتّم لزمن طويل جدّاً على «اللّوحات» [الشّعريّة] المدعوّة «المسيح». إنّها تمثّل السّيرورة التي سترافقني طيلة حياتي». وبالفعل، فهذه القصائد تنبئ بـ «قلب المنظورات» أو «التحويل» الذي سيمارسه ريلكه لاحقاً على قصص «العهدين» القديم والجديد. في مرحلته الأولى هذه، التي يمكن نعتها بـ«السّاذجة»، يكتفي ريلكه بقلب معطيات الموروث الدّينيّ لا أكثر. تراه في «رؤاه» هذه وهو يتبع إجراءً بسيطاً وغير مبتكَر، يعود فيه المسيح إلى الأرض، أي إلى الحياة الزّمنيّة، ولكنّ كلّ واحد من المواقف التي يزجّه فيها الشّاعر يجرّده من ألوهته ويصنع منه وجهاً إنسانيّاً يعيش في هامش المجتمع. فيما بعد، سيطوّر ريلكه فنّاً يقوم على ما يدعوه بـ «العلاقة der Bezug»، يسمح له في طور أوّل بإعمال تحويل أو قلب أكثر حذقاً ودلالة للموروث التّوراتيّ والإنجيليّ والميثولوجيّ الإغريقيّ، وفي طورٍ ثانٍ بالاستغناء عن عناصر هذا الموروث إلاّ في ما ندر.

نحو النّضج: «من أجلّ الاحتفاء بنفسي» (1897 - 1898) *Mir zur Feier*

هذه المجموعة هي الأقرب إلى أعمال ريلكه النّاضجة وتشكّل ما يشبه

«الرزّة» بين الشّاعر المبتدئ والشّاعر الممتلك لأدواته والقادر على ابتكار عالَمه الشّعريّ. كتب ريلكه جميع قصائد هذه المجموعة في أواخر ١٨٩٧ وبدايات ١٨٩٨، بعد تعرّفه على لو أندرياس ـ سالومي وبداية علاقتهما العشقيّة. وفي رسالة إلى صديق له في ١٩٠٨، كتب ريلكه: «إنّ هذه المجموعة، وإن تحرّرتُ منها، لَتقيم في قلب تطوّر شعريّ». والحقّ، فإنّ النّجاح الذي لقيته قصائد هذه المجموعة في حينها بالرّغم من سذاجتها وبراعتها المقصودة لذاتها يمكن أن يدهشنا اليوم، ولكن ليس يصعب تفسيره.

يجد العنوان النّرجسيّ مفتاحه في فقرة من يوميّات ريلكه المعنونة «يوميّات فلورنسيّة»، التي كتبها أثناء إقامته في هذه المدينة الإيطاليّة. كتب مخاطباً لو في ٢٢ أيّار/مايو ١٨٩٨: «أثناء نزهة طويلة في «البينيتا Pineta» المحتفِلة، رُزقت بـ «أغاني الفتيات» الثّلاث (...) كان قلبي في احتفالٍ حقّاً، لكن لا يمكن أن أحتفل بدونك». هكذا شرع ريلكه بترتيب قصائده التي سيضع بعضها في «من أجل الاحتفاء بنفسي»، وبعضها الآخر في «من أجل الاحتفاء بك *Dir zur Feier*»، وهذه الأخيرة مجموعة مقارِبة في النّبر وطبيعة اللّغة الشعريّة للمجموعة السّابقة، ولكنّها لن تُنشَر إلاّ بعد وفاة الشّاعر.

تمثّل مجموعة «من أجل الاحتفاء بنفسي» أحد أبرز نماذج ما كان يُدعى يومذاك، في الشّعر والرّسم، «اليوغندشتيل» **Jugendstil**، أي «الأسلوب الشابّ» (أو «أسلوب الشّباب»). يتميّز هذا الأسلوب، كما يدلّ عليه اسمه، بالاحتفاء بالحياة والشّباب وينمّ عن تأثّر ساذج أو تبسيطيّ بالفلسفة «الحيويّة» Lebensphilosophie السّائدة يومذاك (نيتشه Nietzsche، ديلتي Dilthey، زيمَل Simmel، إلخ...). وهذا كلّه يجد التّعبير عنه شعراً في ولع مفرط بالحيل الأسلوبيّة والصّوتيّة من جناس وطباق وبهرجة لفظيّة، عمل ريلكه

على الحدّ منها في طبعة ١٩٠٩ من هذه المجموعة، ولكنّه لم يستطع أن «ينقذها» حقّاً لأنّ هذه الإجراءات إنّما تمثّل جوهر فنّه الشّعريّ فيها.

من النّاحية المضمونيّة، نجد هنا، إلى جانب تمجيد الشّباب، تركيزاً على صورة «الفارس منقذ الفتيات»، التي لا علاقة لها بريلكه الحقيقيّ، والتي سيتعامل الشّاعر معها بصورةٍ أكثر نقديّة وعمقاً في قصائد مثل «اصطفاء دون جوان» و«القدّيس جرجس» في مجموعته الهامّة «قصائد جديدة». هذه الصّورة القروسطيّة الأصول للفارس يمكن أن تجد منبعها في طفولة الشّاعر: فكما كتب ريلكه نفسه في نصّه النّثريّ المعروف «الدُّمى» (١٩١٤)، فإنّ اللّعب على أحصنة خشبيّة يقود الطّفل بشاكلة لا يمكن مقاومتها في اتّجاه استيهام البطولة. وإنّ التّعامل المتكرّر مع الدّمى الذي تفرضه الأمّ إنّما هو جرح نرجسيّ عميق يتمخّض لاحقاً عن الأساطير البطوليّة. من جهة ثانية، يمكن أن تكون صورة الفارس المنقذ هذه انعكاساً للفلسفة الحيويّة وما تقوم عليه من نزعة «أحاديّة» (مونيّة): فـ«الأنا المَلَكيّة» إنْ هي إلاّ تنويع على صورة زرادشت الإله ـ الفنّان الذي «يُطلق العنان لأغنيته السّكرى» على حدّ تعبير نيتشه في كتابه الشّهير الحامل إسم هذا الإله عنواناً.

لا شكّ أنّ هذه «الأنا» والمسرح الذي تتجلّى وسطه في هذه القصائد (منتزهات وقصور وبِرَك ومعابد وحوريّات وأوراد زنبق وطيور بجع وقوارب وفتيات في ثياب بيض ناصعة وصبيان شقر وملائكة) هما اللّذان يقفان وراء الصّورة الاختزاليّة والسّلبيّة الشّائعة عن ريلكه كشاعر رقيق يكرّس في لغته ما يُدعى «الكيتش Kitsch» أي الكليشة السّيئة الذّوق. كما أنّها هي التي تفسّر اندهاش شتيفان تسفايغ Stephan Zweig، في عبارة له شهيرة، من الشّاكلة التي بها استطاع ريلكه أن يبلغ الكمال بعد إنتاج باهت ومتجاوَز كذاك الذي عرفته بداياته. لم يتردّد تسفايغ هنا عن الكلام على «ارتقاء مُعجِز» قام به الشّاعر.

على أنّ هذه القصائد «الباهتة»، تتضمّن مع ذلك عدداً من الرّموز والموضوعات التي سيقوم عليها عمل ريلكه الكبير القادم، وفي أوّلها وجه العذراء الذي يسبغ هو عليه من الآن قوّة إيروسيّة، وصورة الملائكة، واختيار الفقر، والفهم الأورفيوسيّ لوظيفة الغناء، إذ أورفيوس هو هذا الذي يجمع عالمَيْ الموتى والأحياء.

«أغنية عِشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899 - (1906)

كتب ريلكه صيغة أولى لهذا العمل (وسنسميه من الآن فصاعداً، للاختصار، «أغنية حامل الرّاية»[1]) في ١٨٩٩ بعد اكتمال النّشيد الأوّل من «كتاب السّاعات» المعنوَن «كتاب الحياة الرهبانيّة». وكان الشّاعر، أثناء رحلته الأولى إلى روسيا، التي امتدّت من نيسان/ أبريل إلى حزيران/ يونيو من العام المذكور، قد درس بتعمّق وافتتان نماذج من الملاحم الروسيّة الشعبيّة المعروفة باسم «البيلينات» (من المفردة الرّوسيّة bylina، ومعناها الحرفيّ «واقعة مرويّة»)، وقد تركت هذه الملاحم أثرها الواضح على مجموعة ريلكه «كتاب الصّوَر». في «أغنية حامل الرّاية» هذا يجمع ريلكه غنائيّة «البالادة» (الحكاية الشعريّة الموجزة) والشكل الملحميّ، مموّهاً مع ذلك على هذا الأخير بتقطيع السّرد الشعريّ إلى مَشاهد أو لحظات تجزّئ خيط الملحمة المتواصل.

إنّ عوالم «أغنية حامل الرّاية» بعيدة تماماً عن عوالم «البيلينات»

---

(١) ينبغي بطبيعة الحال التمييز بين قصيدة النثر الطّويلة أو الحكاية الشعريّة هذه وقصيدة قصيرة لريلكه في الموضوع نفسه عنوانها «حامل الرّاية» تتضمّنها مجموعته الشعريّة «قصائد جديدة ـ القسم الأوّل» (المترجم).

الروسيّة. ولكنّها تتقاسم معها ملمحاً أساسيّاً: تصوير مواجهة أو تناحر بين ثقافتين أو شعبين (هما هنا أوروبّا المسيحيّة والامبراطورية العثمانية المسلمة التي كان لها تغلغلاتها المعروفة في المجال الأوروبيّ، وسيكون للأوروبيّين تغلغلاتهم فيها). وما كان في مقدور ريلكه أن يتوقّع أنّ هذه «البالادة» المطوَّلة التي هي «أغنية حامل الرّاية» ستتحوّل بمساعدة الظروف التاريخيّة إلى ملحمة شعبيّة. فبالرّغم من اصطفاف العثمانيّين إلى جانب ألمانيا والنّمسا أثناء الحرب، فإنّ النصّ سيوزَّع على نطاق واسع، وذلك للإعلاء من صورة المحارب الأوروبيّ، التي لا تمثّل، كما سنلاحظ، هدف ريلكه الحقيقيّ. هكذا سيُباع من هذا العمل مائة وأربعون ألف نسخة في الفترة بين ١٩١٤ ونهاية الحرب العالميّة الأولى. وسيباع منه العدد نفسه في الفترة بين ١٩١٩ و١٩٣٢. ثمّ يقفز العدد إلى ثلاثمائة وعشرة آلاف نسخة بين ١٩٣٤ و١٩٤٣، هذا دون أن نحسب الطبعات الخاصّة التي كانت نسَخها توزّع على الجنود في جبهات القتال. كان ريلكه، لو امتدّت به الحياة، سينزعج من هذا الاستخدام الحربيّ والسياسيّ لعمله الشبابيّ أثناء الحرب العالميّة الثّانية، مثلما امتعض من انتشاره أثناء الحرب العالميّة الأولى، أي قبل مجيء النازيّة بسنوات (كان ريلكه، المتوفّى في ١٩٢٦، قد شجب صعود نجم هتلر منذ ١٩٢١). وكان لانزعاجه مصدران: انتشار عمله خارج مدار التلقّي الشّعريّ الصرف، وتحفّظه هو نفسه على قيمة عمله هذا مثلما على مجمل أشعاره المكتوبة في عهد شبابه.

كتب ريلكه في رسالة إلى هيرمان بونغس Hermann Pongs في ١٧ آب/أغسطس ١٩٢٤ أنّه ألّف نصّه هذا في ليلة خريفيّة على ضوء شمعتين، وكان قبل ذلك بأسبوع قد عثر على بعض أرشيفات أسرته. وفي رسالة أخرى إلى بونغس نفسه في ٢١ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٢٤ أعلن ريلكه عن تحفّظه من شعر شبابه كلّه وأدان ما في «أغنية حامل الرّاية» من مزج بين

الغنائيّ والملحميّ: خطأ في الذائقة جعله «لا يطيق»، طيلة سنوات، مجرّد السّماع بهذا العمل «المرتجَل في ليلة واحدة».

اعتباراً من ١٩١٤، ومع الانتشار المتزايد لـ «أغنية حامل الرّاية»، راح يتفاقم امتعاض ريلكه من الشّكل الفنيّ لعمله هذا. سمح لصديقة له مغنيّة، إسمها ماغدا فون هاتنغبرغ Magda von Hattingberg، بأن تقدّم عرضاً واحداً للعمل بتلحين وضعه المؤلّف الموسيقيّ الشابّ كازيمير فون باستوري Kasimir von Paszthory (١٨٨٦ ـ ١٩٦٦). ولكن عندما عرض عليه أحد الناشرين أن يُصدر طبعة تضمّ نصّ «أغنية حامل الرّاية» إلى جانب تنويطة اللّحن الذي وضعه باستوري، رفض ريلكه العرض وأعرب للمغنيّة المذكورة، في رسالة مؤرّخة في ١ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩١٥، بشيء من السخرية المرّة، عن خوفه من أن يُقام سيرك باسم «سيرك ريلكه Rilke-Zirkus» موجّه لملء بعض صناديق المال.

ما كان ريلكه يخشاه، إلى جانب تسفيه صورته من قبَل هذا «السيرك» الذي كان يضمّ بعض أشهر الممثّلين، هو أن يرى عمله يُستخدَم في مسرح الأحداث. وهذا ما حصل بالفعل مراراً، بصورة كانت تفلت من سيطرته. تمّ مثلاً تقديم العمل في قراءة مُمَسرَحة في أمسية أقيمت برعاية صديقته الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis تنضوي تحت لواء الأماسي المخصّصة لـ «مساعدة ضحايا الحرب»، التي سخر منها الكاتب كارل كراوس Karl Kraus. لقد خضعت «أغنية حامل الرّاية» إلى استغلال تجاريّ و«وطنيّ» أدهش ريلكه وأزعجه: هكذا عبّر لصديقته لو أندرياس ـ سالومي عن اندهاشه من كونه يرى «حامل الرّاية المتواضع [بطل قصيدته هذه] وهو يزعق [في القراءات المُمَسرَحة لنصّه] كمثلِ مساعدِ مُلازم». وقد وصف كارل كراوس أيضاً تطوّر الأمور في رسائله إلى صديقة مشتركة له ولريلكه هي زيدوني ناديرني فون بوروتين

Sidonie Nadherny von Borutin. يُعلمها كراوس بأنّ ريلكه وافقه الرّأي في ضرورة منع القراءات الجماهيريّة لـ «أغنية حامل الرّاية»، ويسجّل على الشاعر كونه يعمل على هذا المنع بشيء من «الرّخاوة». لكنّ كارل كراوس نفسه وضّح طموح ريلكه إلى النّبالة والتّناقض «الأليم» بين الرّوح التي تقف وراء ولادة عمل الشّباب هذا والاستغلال الذي أخضعه له الآخرون في حرب كان استخدام الآلات العسكريّة فيها بصورة غير مسبوقة قد جعل دور الجنديّ فيها لا يتعدّى دور «عتاد بشريّ» أو «قطعة غيار بشريّة Menschenmaterial».

وعليه فإنّ «أغنية حامل الرّاية» هي أنموذج للنّصّ الذي يفلت من إرادة مؤلّفه. واستخدامه في الحرب العالميّة الثّانية ستمليه الدّوافع نفسها بطبيعة الحال. لكنّ ريلكه كان صارماً في منع إصدار طبعات لهذا العمل مع رسوم، كما قام بما يسعه القيام به لكبح حركة ترجمته. كان فرحاً بفكرة أن يقوم بترجمته إلى الفرنسيّة الرّوائي أندريه جيد André Gide، لأنّه، كما عبّر هو عنه في رسالة إليه بتاريخ ١٨ شباط/فبراير ١٩١٤، كان يعتقد بأنّه هو وحده سيترجم العمل ضمن «روحه الحقيقيّة» ويدرك ما يبدو له أنّه يشكّل «القيمة الوحيدة لعمل عهد الشّباب هذا: إيقاعه الجوّاني تماماً، إيقاع الدّم الذي يخترقه ويجرفه ويجتذبه بكامله من دون تردّد ولا انعدام يقين». كما يقول له إنّه تذكّر قبل أيّام، لدى قراءته ترجمة إيطاليّة للنّصّ نفسه، سرعة سلفه بطل القصيدة، «ذلك الفتى الذي كان ما يزال ساخن الوجنتين بحرارة الطّفولة، والذي يخترق الحبّ ليُلاقي الموت». وهو يرى في سرعة سلفه هذه صورة عن سرعته هو نفسه في شبابه: «آه يا عزيزي جيد، ما أبعد ذلك العهد الذي كان في مقدوري أن أنقاد فيه إلى مثل تلك العاصفة دون أن أطلبَ عوناً ولا أحسّ بأيّة صعوبة، وهذا كلّه في ليلة واحدة ودون أن أعلم في الصّباح حقّاً أنّني ربّما لم أنم عميقاً في تلك اللّيلة!». لكنّ إعلان

جيد لريلكه عن كونه اشتغل على النّصّ أيّاماً عديدة وانتهى إلى التّسليم بأنّه لن يقدر أن يقدّم عنه سوى صيغة فرنسيّة «مبتذلة» جعله يُرجئ الموافقة على التّرجمات الفرنسيّة المقترحة لـ «أغنية حامل الرّاية». هكذا رفض أربع أو خمس ترجمات مخطوطة وصلته، ولم يوافق إلاّ على ترجمة قامت بها امرأة لا يعرفها اسمها سوزان كرا Suzanne Kra في عام ١٩٢٦، أي بعد انتهاء الحرب بثماني سنوات. وفي واحدة من القصائد القصيرة التي كتبها لمرافقة التّرجمة الفرنسيّة والتي لم تُنشر في نهاية المطاف إلاّ ضمن قصائده من وراء القبر نقرأ: «ليست الحرب هي ما ألهمني عندما كتبتُ/ عملَ اللّيلة الوحيدة هذا. لا ولا القدَر/ بل الفتوّة، الوثبة، الاندفاع، الغريزة الخالصة...».

أمّا عن الملحوظة التّاريخيّة التي تمهّد للنّصّ في صيغته الأخيرة (المترجمة في هذا الدّيوان) فإنّ ريلكه لم يتبع الوثيقة التي نالها من عمّه بحذافيرها (وقد قام كارل زيبر Karl Zieber، صهر الشّاعر، بنشرها في ١٩٣٢). كان ريلكه يفكّر في البداية باستعادة نصّ الوثيقة كما هو، بالرّغم من «جفاف لغته الرّسميّة». وهذا ما دفعه إلى تصحيح الاسم الشخصيّ لحامل الرّاية، ذلك أنّه كان في المسوّدتين الأوليين قد قام بقلب الاسمين الشخصيّين للشّقيقين: منحَ حامل الرّاية اسم شقيقه أوتّو، فيما منح هذا الأخير اسم كريستوف، وهو في الحقيقة اسم حامل الرّاية. هذا ممّا يعني أنّه، لدى كتابة هاتين المسوّدتين، كان يستشهد بالوثيقة من الذّاكرة. وقد كتب ريلكه إلى زوجته كلارا في الأوّل من شباط/فبراير ١٩٠٦ أنّه «يجب الامتثال للحقيقة ودعوة حامل الرّاية باسمه الحقيقيّ، وكذلك في كلّ ما يتبقّى وبقدر الإمكان». إلاّ أنّ الشّاعر كان حريصاً بخاصّة على تغيير الاسم العائليّ أو اسم الشّهرة من Rülke أو Rülcke إلى Rilke، وهي الصّيغة المحدّثة لاسم عائلته. كما أضاف إلى الاسم الأداة «فون von» الدّالّة على

النّبالة[1]. كما ترك جانباً التّاريخ والمكان الدّقيقين لموت حامل الرّاية، الذي حصل في الواقع في ٢٠ نوفمبر ١٦٦٠ في زاتمار Zathmar في أعالي هنغاريا. ولعلّ هذا السّهو «يجد تفسيره في كون الوفاة كانت في الصّيغتين الأوليين مؤرّخة في ١٦٦٤، وهو تاريخ خاطئ لأنّ وثيقة توريث أراضي كريستوف فون ريلكه موقّعة في ٢٤ نوفمبر ١٦٦٣.

لقد وضع ريلكه الصّيغة الأخيرة لـ «أغنية حامل الرّاية» بعد وفاة والده في ١٤ مارس ١٩٠٦ بأيّام قليلة. كانت تلك بالنّسبة إليه على الأرجح مناسبة للتّدقيق في المحتوى الصّحيح للوثيقة التي كان عمّه يوراسلاف ريلكه Jaroslav Rilke، الحامل لقب «فارس آل روليكن von Rüliken» (١٨٣٣ ـ ١٨٩٢) والمُعترَف به نبيلاً في ١٨٧٣، قد اكتشفها أثناء قيامه بأبحاث في جينيالوجيا العائلة أو شجرة أنسابها.

وفي الحقيقة، كان ريلكه قد اختار العام ١٦٦٤ للإشارة إلى حدث تاريخيّ: معركة التّحالف المسيحيّ الأوروبيّ التي قادها الامبراطور ليوبولد الأوّل Leopold I في موغرسدورف Mogersdorf والسّان ـ غوتار Saint-Gothard في ٣٠ تمّوز ١٦٦٤ ضدّ العثمانيّين، ونال فيها الغلبة. وكان بين الحلفاء خمسة آلاف جندي فرنسيّ كان قد أرسلهم لويس الرّابع عشر (ومن هنا حضور مركيز فرنسيّ شابّ في القصيدة). هذه التّعارضات التّاريخيّة أثارت سجالات واسعة لكنّها تثبت لنا في حقيقة الأمر أنّ ريلكه لم يكتب قصيدته في مسعىً تاريخيّ بل أراد أن يضع بوتريتاً حماسيّاً لسلف له مدفوع بقوى الشّباب والحبّ والرّغبة في البطولة[2].

---

(١) تقترب منها صيغة «آل» العربيّة من حيث الأداء اللغويّ، ولكنّها لا تندرج في سياق تاريخيّ ومؤسّسيّ واجتماعيّ مماثل (المترجم).

(٢) إنّ موقعة ريلكه أحداث القصيدة في الحرب الدّائرة بين الدّول الأوروبيّة والتّرك العثمانيّين مدفوعة=

يتألّف «كتاب السّاعات» من ثلاثة كتب هي: «كتاب الحياة الرّهبانيّة»، وقد كتبه في برلين في الفترة من ٢٠ أيلول/سبتمبر ١٨٩٩ إلى ١٤ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٨٩٩، و«كتاب الحجّ»، وقد كتبه في فوربسفيده Worpswede بين ١٨ و٢٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠١، و«كتاب الفقر والموت»، وقد ألّفه بين ١٣ و٢٠ أبريل/نيسان ١٩٠٣ في فياريجو Viareggio بإيطاليا. وصدرت المجموعة في طبعتها الأولى في ١٩٠٥ في منشورات «إنزَل» Insel في ميونيخ، مع الإهداء التالي: «أضعه [أي الكتاب] بين يدَي لو Lou».

لا يحيل عنوان الكتاب إلى السّاعات بعامّة بل يستعير عنوان كتب الصّلوات التي يرجع وجودها إلى العصر الوسيط، والتي يضع فيها المتعبّدون نصوص صلواتهم التي يقومون بها على امتداد «ساعات» اليوم. وكان ريلكه قد عنون في البداية الكتب الثلاثة التي تتألّف منها المجموعة كما يأتي: «كتاب الصّلوات الأوّل» و«كتاب الصّلوات الثاني» و«كتاب الصلوات الثالث»، فهي في ذهنه «صلوات». هذا ما تكشف عنه مراسلته مع لو أندرياس ـ سالومي العائدة إلى تلك الفترة. لكنْ حتّى عندما انصرف

=بكلّ وضوح بحاجته إلى الزجّ ببطله في تجربة يواجه فيها الموت البطوليّ. ومع أنّه يعكس ما يُدعى تيّار وعي الشّخصيّة ويضع على لسانه شتيمة للتّرك، فينبغي ألاّ يتسرّع القارئ ويحكم على ريلكه بالانضواء تحت عقليّة استشراقيّة أو كارهة للآخر. فكما سيلاحظ القارئ في هذا المدخل لقراءة أشعار ريلكه وفي قصائد الشّاعر نفسها وبعض القبسات من رسائله، كان ريلكه قد عبّر عن افتتانه بالثّقافات الأخرى في أكثر من موضع. خصّ محمّداً نبيّ الإسلام بقصيدة، وكان يعتبر تصوّره الشعريّ للملائكة مستعاراً من الإسلام، ولمصر القديمة أثر واضح في تصوّره للموت وللفاعليّة الفنّيّة، كما كتب من طليطلة وتونس رسائل يصرّح فيها بانجذابه إلى الفضاء العربيّ ـ الإسلاميّ، بل أكثر من هذا يدين في رسالته من تونس الحضور الاستعماريّ في البلاد. لا نريد من هذه الملاحظة جرّ ريلكه إلى الثّقافة العربية ـ الإسلاميّة بل نحرص على التّحذير من إساءة فهم ممكنة (المترجم).

تفكيره عن هذه العناوين، كان يفكّر بأن يمنح أوّلها عنوان «كتاب الصّلوات». وحتّى إذا كان المتكلّم في عمل ريلكه، خصوصاً في الكتاب الأوّل الحامل عنوان «كتاب الحياة الرّهبانيّة»، راهباً متنسّكاً منصرفاً للصلاة ورسم إيقونات لمريم العذراء، فإنّ «كتب السّاعات» كانت بالأصل هي الكتب التي تجمع نصوص صلوات الأمراء وسواهم من غير العائدين إلى سلك الكهنوت (وكانوا يُدعون بـ «العلمانيّين» حتّى إذا كانوا متديّنين، فالمفردة اللاّتينيّة المستعملة هنا: laicus تعني «من عامّة الشعب»). ولهذا السّبب لم تكن صلواتهم بحاجة إلى مصادقة الفاتيكان. وكانت هذه الكتب في العادة مزيّنة برسوم دينيّة باذخة.

لا يحترم ريلكه مواقيت الصّلوات تلك، ولكنّه يحتفظ للقصائد القصيرة التي تتلاحق في كلّ من كتبه الثلاثة بشكل الصّلاة أو لغتها. وكما لاحظنا أعلاه، فقد كتب ريلكه هذه الكتب الثلاثة في ثلاثة مواضع مختلفة، وكتب كلاً منها في فترة وجيزة، كأنّما تحت إملاءٍ قاهر. وسيظلّ انتظار «برَكة» كهذه يسكنه إلى أن استطاع أن يكمل «مراثي دوينو» في ١٩٢٢.

كتب ريلكه الكتاب الأوّل، «كتاب الحياة الرّهبانيّة» Das Buch vom Mönchischen Leben، بعد زيارته الأولى لروسيا بثلاثة أشهر. زار ريلكه هذا البلد بصحبة لو أندرياس ـ سالومي Lou Andeas-Salomé وصديقها فريدريش كارل أندرياس Friedrich Karl Andreas (كان ريلكه كما سبق قوله، يعشقها، وستجمعه بها علاقة غراميّة لفترة، ثمّ تتزوّج لو من صديقها المذكور أعلاه أندرياس، محتفظة مع الشّاعر بعلاقة تراسليّة دائمة سيكون لها أكبر أثر في حياته وتفكيره وشعره). وقد امتدّت هذه الزّيارة الأولى من ٢٥ نيسان/ أبريل إلى ١٨ حزيران/ يونيو ١٨٩٩. وبين جملة من اللّقاءات والاكتشافات المدهشة، يبرز في هذه الزيارة حدَثان: زيارة الروائيّ الكبير تولستوي Tolstoï في منزله في ٢٨ نيسان/ أبريل وحضور عيد الفصح

الرّوسيّ (الأرثوذكسيّ)، الذي عاشه ريلكه في ساحة «الكرملين» الشهيرة وسط حشد ضخم من المحتفلين الورعين، على إيقاع رنين الجرس الكنسيّ المعروف (كما لو كان شخصاً) بـ «إيفان العظيم Ivan Velikij». وحال رجوعهما إلى ألمانيا، انصرف ريلكه ولُو بحماسة إلى دراسة اللّغة الروسيّة (ولُو نفسها من أصل روسيّ)، وكذلك دراسة تاريخ روسيا وأدبها وفنونها. في هذا السّياق ولد «كتاب الحياة الرّهبانيّة».

منح ريلكه قصائد الكتاب الأوّل هذا شكل الصّلاة، ووزّع الصّلوات على ساعات وأيّام، وأرّخها في المخطوطة بأيّام كتابته لها في برلين. يمتزج ريلكه وراهبه الروسيّ هنا ببساطة. وهنا تبرز مفارقات تحقيبيّة وثقافيّة: فالرّاهب يتكلّم على الرّسم الإيطاليّ، رسم مدرسة فلورنسة النّهضويّة، ويجابهه بفنّ الإيقونات الرّوسيّ كما لو كان قد أقام في فلورنسة بصحبة ريلكه. إنّ قصائد عديدة في هذا الكتاب تستعرض (وتنتقد) رسم عصر النّهضة في إيطاليا ونحته، خصوصاً أعمال ميكيل ـ آنجلو Michelangelo وبوتيشيلّي Botticelli. وكانت مسوّدة العمل تضمّ رسالة منظومة يبعث بها الرّاهب إلى رئيسه الرّوحيّ ينتقد فيها «انعداء» الفنّ الدينيّ الروسيّ بالتّراث الغربيّ (أي أوروبا الغربيّة، التي لا تشمل في نظر الشّاعر روسيا). ولئن حذف ريلكه هذه الرّسالة (لنثريّة لغتها على الأرجح)، فإنّ القصائد الباقية تعبّر هنا وهناك عن هذه النظرة النقديّة بوضوح.

هذا الانهمام بالفنّ الذي يبديه راهب العمل، الذي هو في الأوان ذاته، مثل أغلب الرّهبان الرّوس، رسّام إيقونات، يفسح المجال لنرى في هذه الصّلوات مجازاً يعبّر عن العلاقة بالفنّ كمشغلة وصنيع ونمط وجود. يبدو الرّاهب، قناع الشّاعر، بانياً للّه، وسبق أن عرّف ريلكه الله في «يوميّات فلورنسيّة» بأنّه «أقدم صنيع فنيّ». وفي دراسته «مقالة في الفنّ» (١٨٩٨)، كان ريلكه قد جعل من الفنّ تصوّراً للحياة «يضارع الدّين والعِلم

والاشتراكيّة». وشأنه شأن الفنّ، الذي يحلّه ريلكه في مرتبة أعلى من الممارسات الأخرى، فإنّ الإله الذي يخاطبه الرّاهب في هذه العمل هو «إله في صيرورة». وفي مقالته المذكورة، كتب ريلكه أيضاً: «يقول الأتقياء عن اللّه إنّه كائنٌ الآن، ويقول عنه الأفراد الحزانى إنّه كانَ، ولكنّ الفنّان يقول إنّ اللّه سوف يكون». والتناقض الصّارخ في عمل ريلكه هذا (تناقض لا يمسّ قيمة لغته الشعريّة) يتمثّل في كونه رأى في الفنّ الدينيّ الجامد لروسيا القديمة تعبيراً عن إله في صيرورة به يضادّ الدوغمائيّة اللاتينيّة أو اللّوثريّة.

أمّا الكتاب الثاني، «كتاب الحجّ» *Das Buch von der Pilgerschaft*، الذي عرّفه جوزيف ـ فرانسوا أنجيلوز Joseph-François Angelloz، وهو أحد مترجمي ريلكه وشارحيه الفرنسيّين الأوائل، بأنّه «الكتاب الرّوسيّ بامتياز في هذه المجموعة»، فقد كتبه ريلكه بعد عودته من رحلته الثانية إلى روسيا بفترة طويلة. كان قد قام بتلك الرّحلة في الفترة من ٧ آذار/ مارس إلى ٢٤ آب/ أغسطس ١٩٠٠. قام بها بصحبة لُو وحدها هذه المرّة، ومن بين الأحداث البارزة فيها لقاؤهما الثاني مع تولستوي، في الأوّل من حزيران/ يونيو ١٩٠٠، واكتشاف الشّاعر الرّيفيّ دروشين Drochine. إنّ حضور البلد روسيا في هذا الكتاب أوضح منه في الكتاب السّابق. وقد تخلّى الشّاعر هنا عن شكل اليوميّات. صحيح أنّ الرّاهب المتكلّم فيه يؤكّد على كونه هو نفسه راهب الكتاب السّابق («ما زلتُ ذلك الذي كانَ يجثو/ أمامكَ في مسوحِ رُهبان»)، لكنْ نلاحظ في العمل ميسم تحوّلات هامّة كانت قد طرأت على حياة الشّاعر. لقد كتبه الشّاعر في قرية فوربسفيده الألمانيّة في أيلول/ سبتمبر ١٩٠١، وكان زوجاً حديث العهد بالزّواج وعلى وشك أن يصير أباً. كان يقيم في هذه القرية بين مجموعة رسّامين ونحّاتين خاضوا تجربة العيش والإنتاج المتجاورَين، بينهم النحّاتة كلارا فيستهوف Clara Westhoff التي تزوّج منها والتي نصحته بالتعرّف على النحّات

الفرنسيّ أوغست رودان Auguste Rodin (١٨٤٠ ـ ١٩١٧)، وهي تجربة سيكون لها كما سنرى أثر كبير في حياة ريلكه وشعره.

سوى أنّ تأريخ العمل هذا يفجّر سؤالاً أساسيّاً لفهم لغته وطبيعة خطابه الشعريّ. ذلك أن لو أندرياس ـ سالومي تجزم، ويؤيّدها في ذلك ناشر الرّسائل المتبادلة بينها وبين الشّاعر، بأنّ القصيدة الشّهيرة التي تبدأ بالقول: «أطفِئ عينيَّ: وسأُبصِرُك» لم يكتبها ريلكه مع بقيّة هذا العمل في ١٩٠١، بل أضافها في ١٩٠٥ لدى تهيئته المجموعة كلّها للنّشر. فضلاً عن هذا تؤكّد هي أنّ المخاطَب في القصيدة ليس اللّه بل هي نفسها[1]، وأنّ قصائد الكتاب إنْ هي إلاّ «صلوات عشقيّة» موجَّهة إليها. وهذه أطروحة ينبغي حملها على محمل الجدّ، فما كانت هذه الكاتبة من نمط النّساء اللاّئي يتبجّحن بعشق شاعر لهنّ، بل هي تطرحها لتساعد في فهم نبرة العمل وطبيعة المخاطَبة التي تتحكّم به. وهذه، كما سنلاحظ، مسألة شديدة الأهميّة. وإذا صحَّ أنّ ريلكه قد عاد في ١٩٠٥ ليُخاطب لُو بلغة العاشق، فهذا يعني أنّه كان في تلك اللّحظة قد صار خارج عالَم الزّيجة، وها هو يعود إلى مخاطبة المرأة التي تحوّلت من عشيقة إلى أمّ حامية له. وكما ذكرنا في بداية هذا المدخل، فإنّ لُو كانت قد نبّهته بالفعل في رسالة مؤرّخة في ٢٦ شباط/فبراير ١٩٠١، واصطلح الإثنان على دعوتها «النّداء المُرعب»، نبّهته إلى خطورة الزّواج عليه، فهو غير مهيّأ له نفسيّاً، هو المتناهَب بين «الإحباط والحُميّا» في تناوب رهيب. لا بل حذّرته حتّى من إمكان فقدانه قواه العقليّة. ولقد ساد بينهما على أثر هذه الرّسالة صمت لن

(١) ستكون الصّيغة في هذه الحالة هي: «أطفِئي عينيَّ: وسأُبصِرُكِ». وضمائر الخطاب في الألمانيّة لا تتضمّن على التأنيث والتذكير كما في العربيّة (المترجم).

يقطعه الشّاعر إلاّ في ٢٣ حزيران/يونيو ١٩٠٣. وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المعلومة ترينا أهميّة هذا الكتاب في العالم النفسيّ لريلكه.

إنّ نوعاً من التّلابس المقصود بين اللّغة الدينيّة والخطاب الشّهوانيّ أو الإيروسيّ، الذي تشكّل القصيدة المذكورة («أطفِئْ عينيَّ: وسأُبصِرُكَ») أنموذجاً عليه، يشكّل على الأرجح مفتاحاً أساسيّاً لفهم دواعي الفتنة التي مارسها هذا العمل على القرّاء. إنّ الـ «أنت» الإلهيّ المخاطَب فيه ملتبس، ويمكن أن ينطبق بصورة شبْه تامّة على كلّ من اللّه والحبيبة. في أعماله اللاّحقة سيدافع ريلكه بلا هوادة عن حقّ «إيروس» بالألوهة، خلافاً لما تقول به تعاليم الدّين المسيحيّ التي تلقّاها هو في طفولته. ولا يمكن عدم ملاحظة الشحنة الإيروسيّة العالية التي يتضمّنها العملان الأوّلان من «كتاب السّاعات» هذا.

كتب ريلكه قصائد الكتاب الثّالث، «كتاب الفقر والموت»[1] *Das Buch von der Armut und vom Tode*، في مدينة فياريجّو Viareggio الإيطاليّة، التي التجأ إليها في ربيع ١٩٠٣، عليلاً وشديد التأثّر بإقامته الأولى بباريس. وشأنها شأن قصائد الكتابين السّابقين (باستثناء الإقحام اللاّحق المحتمل لقصيدة «أطفئ عينيّ وسأبصرك» في الكتاب الثّاني)، تتبع قصائد هذا الكتاب التّسلسل الزّمنيّ لتأليفها. وقد تخلّى الشّاعر هنا عن «قناع» الرّاهب الرّوسيّ، إلاّ أنّه بقي محتفظاً بصيغة الصّلوات.

تقيم في قلب الكتاب الثّالث هذا تجربة ريلكه بباريس وذكريات اللّحظات الحافلة بالقلق والذّعر والوحشة التي عاشها في هذه المدينة الكبيرة، والتي كرّس لوصفها أغلب صفحات عمله النثريّ الأساسيّ المتمثّل

---

(١) هذا الكتاب معروف في الثّقافة العربية تحت عنوان «سفر الفقر والموت»، ولكنّني لم أحسبْني مضطرّاً إلى استخدام كلمة «السِّفر» العتيقة هذه وآثرتُ عليها مفردة «الكتاب» (المترجم).

في روايته الوحيدة «دفاتر مالته لوريدس بريغه» *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (بدأ كتابتها في ١٩٠٤ وستصدر في ١٩١٠). لقد عاش ريلكه في مدن كبيرة عديدة منها براغ وميونيخ وبرلين، ولكنّه كان يرى في باريس عاصمة الشرّ والمعادل الحديث لبابل التوراتيّة. ولئن سمّى في روايته المذكورة مدينة باريس هذه التي وصف فيها مشاهد الفقر والموت والبؤس التي رصدها فيها والتي تقدّم صورة مفصّلة عن العاصمة الفرنسيّة في مطلع القرن العشرين، فهو يوحي بها في قصائد هذا الكتاب إيحاءً.

على أنّ ريلكه يجمع في «كتاب الفقر والموت» هذا، لأوّل مرّة، جميع الموضوعات أو المعالجات الكبرى لأعماله القادمة. هنا نجد المقابلة بين صبوات الفتيات اللاّئي تشوّههنّ المدينة الكبيرة ووعد القدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ بحبّ كونيّ. كما أنّ التّعارض بين «الموت الصّغير» الذي تفرضه المجتمعات الجماهيريّة أو حياة الحشود و«الموت الكبير» الذي هو تتويج لحياة الفرد ولنضجها يجد صياغته النّاصعة في القصيدة التي مطلعها «سيّدي امنحْ كلَّ واحدٍ موتَه الخاصّ» والقصيدتين التّاليتين لها. ويستعيد ريلكه هذا الموضوع في روايته منذ صفحتها الأولى. ويتمثّل القاسم المشترك لقصائد «كتاب الفقر والموت» في الأولويّة التي يعْقدها ريلكه للوجود أو الكينونة بالقياس إلى الملْك. هكذا يصبح الفقر لديه مرادفاً للقداسة، ويكون القدّيس فرانتشيسكو هو «النّجم الكبير لمساء الفقر». وتكمن نبالة هذا القدّيس العالية في نظر ريلكه في كونه جعلَ من الفقر كينونة أصليّة ومنَحه مقاماً «ملَكيّاً».

إنّ «كتاب السّاعات» هو أوّل نصّ لريلكه يثير لدى قرّائه ردود فعل عنيفة أو على الأقلّ شديدة الحماسة تتوزّع بين التّماهي مع النّصّ بالنّسبة للبعض ورفضه وإدانته بالنّسبة للبعض الآخر. وتبرز في السّجالات التي خيضت حوله نقطتان أساسيّتان: مسألة العلاقة باللّه والدّور المُعطى في الكتاب للفقر.

إنّ «صلوات» ريلكه تتموقع في «المركز الفارغ» الذي أحدثته العلمنة السياسيّة والعلميّة إذ أزاحت الإيمان الدّينيّ دون أن تعوّض عنه بشعورٍ آخر. يصعب إلى حدّ بعيد تحديد مصدر «التّديّن» وطبيعته في كتاب السّاعات. وذلك على الرّغم من تأكيدات ريلكه الواضحة بهذا الشأن. لقد كتب الشّاعر بهذا الخصوص جملة رسائل إلى هيلين فورونين Hélène Voronine يقول في إحداها (بتأريخ ٢٨ أيّار/مايو ١٨٩٩) إنّ «روسيا هي آخر حجرة سرّيّة في قلب اللّه»، قاصداً بالطّبع أنّ التّديّن المسيحيّ الحقيقيّ لم يعد قائماً في نظره إلاّ في بلد تولستوي. وفي رسالة أخرى (بتأريخ ٢٧ تمّوز/يوليو ١٨٩٩) يكتب: «إنّني أحسّ بأنّ الأشياء الرّوسيّة هي أفضل الأسماء والصّور التي يمكن إعطاؤها لمشاعري وإقراراتي الشّخصيّة». وفي رسالة وجّهها في ٢٢ شباط/فبراير ١٩٢٣ إلى شابّة متحمّسة لكتابه هذا إسمها إلزه يار Ilse Jahr، كتب موضّحاً عمله ومعرباً في الأوان نفسه عن مسافة نسبيّة باتت تفصله عنه: «لعلّكِ لا تخاطبين من أكون الآن بل تتوجّهين إلى هذا الذي كنته قبل عشرين عاماً لتتقاسمي فرحه، أي عندما كتبتُ هذه الكتب الثّلاثة التي صارت قريبةً منكِ وتعود إليكِ بصورة مباشرة حتّى لقد صارت هي الكتب الأولى التي تثير فيكِ هذا الانفتاح، هذا الاندفاع صوب الإنسانيّ والإخائيّ... (تجربة الحضور هذه، تجربة القرب الإنسانيّ، أنا أيضاً لم أقم بها إلاّ في لحظة متأخّرة، ولو لم أُمضِ في روسيا أثناء فتوّتي فترةً معيّنة لما كنتُ سأعرف هذه التّجربة بمثل هذا الصّفاء ولا بمثل هذا الامتلاء اللاّزمَين للنّفاذ إلى الكليّة الرّائعة للحياة. كنتُ قد بدأتها عبر الأشياء، التي كانت هي الأصدقاء الحقيقيّين لطفولتي المتوحّدة، وكان كثيراً حقّاً أن أذهب هكذا بلا عونٍ برّانيّ، لأصل حتّى إلى الحيوانات... لكن بعد ذلك، انفتحت لي روسيا ووهبتني الإخاء وعتمة اللّه، هذه العتمة التي فيها وحدها يكون الاتّحاد. هكذا استعطتُ أن أسمّي

يومذاك هذا الإله الذي انهال عليّ، وطويلاً عشتُ جاثياً على ركبتيّ في صالة إسمه [...] الآن، سيصعب أن تسمعينني أسمّيه، فلقد صار يسود بيننا تكتّم رائع)». وبالفعل فإنّ اسم اللّه المتواتر بغزارة في «كتاب السّاعات» يظلّ في «مراثي دوينو» شديد التّكتّم.

في رسالة أخرى، نجد تصريحاً لريلكه أثار سجالات حادّة إذ ذهب فيه الشّاعر إلى حدّ موقعة تصوّره للّه خارج المسيحيّة الغربيّة. لقد كتب لإلزه بلومانتال ـ فايس Ilse Blumenthal-Weiss في ٢٨ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٩٢١: «وهكذا فإنّ اليهود والعرب [كذا، بدل «المسلمين»] وإلى حدّ ما الرّوس الأرثوذكس، وبصورة من الصّور شعوب الشّرق [الأقصى؟] والمكسيك القديمة: «هذه الشّعوب يشكّل لها اللّه أصلاً، وبالتّالي، ولهذا السّبب بالذّات، مستقبلاً أيضاً. أمّا بالنّسبة للآخرين فهو شيء متفرّع من سواه». وبطبيعة الحال، فقد احتدم السّجال بهذا الصّدد، خصوصاً بعد وفاة ريلكه وفي أثناء الحرب العالميّة الثّانية. لقد أدان بعض مثقّفي النّازيّة بصورة متوقّعة نزعة الشّاعر «الكوسموبوليتيّة»، وعدّوه خائناً للأمّة الجرمانيّة. فيما عمل فريق آخر منهم على انتشال شعر ريلكه من تأثير عدوّهم الرّوسيّ، خصوصاً فيما يتعلّق بتصوّره للّه. هكذا هاجم النّازي فرانتز كوخ Franz Koch الدّراسات الرّائدة التي قدّمتها روت موفيوس Ruth Mövius التي تعتمد فيها على كمّ هائل من الوثائق المتعلّقة برحلتَي ريلكه إلى روسيا وعلى تحليلات فيلولوجيّة رصينة لتُثبت أنّ تجربة ريلكه الرّوسيّة تلك هي التي تقف وراء مفهومه عن «إلهٍ في صيرورة». بالتّضادّ مع هذه الأطروحة، راح كوخ يؤكّد أنّ ريلكه هو «الشّاعر الأكثر ألمانيّة، إنّه شاعر من عندنا»، مع كلّ ما تتمّع به تعابير مثل «الأكثر ألمانيّة» و«من عندنا» heimisch من خصوصيّة في القاموس السّياسيّ والثّقافيّ السّائد يومذاك. وهذه التّعابير خرقاء تماماً ومضحكة عندما نتذكّر كم كان ريلكه يشكو من افتقاره إلى

وطن Heimatlosigkeit، وكيف أنّ أيّ بلد آخر لم ينل بقدر روسيا وفرنسا تعاطفه الحميم حتى لقد صار كلّ منهما يشكّل له ما يشبه وطناً.

وبخصوص افتتان ريلكه بتديّن الرّوس هذا ينبغي أن نتذكّر أنّه، بالرّغم من تحذير تولستوي له، كان أثناء رحلته إلى روسيا قد وقع تحت فتنة عيد الفصح الأرثوذكسيّ الذي شهده هو في ساحة الكرملين، وتعرّض إلى جاذبيّة التّديّن الجماهيريّ[١]. ونلاحظ هذا الافتتان في رسالته السّابق ذكرها إلى إلزه بلومنتال ـ فايس، إذ كتب لها قائلاً: «العربيّ الذي يلتفت إلى المشرق في ساعات محدّدة ويجثو راكعاً: هذا هو التّديّن».

ما هو مكان «كتاب السّاعات» الفعليّ في «المركز الشّاغر» الذي هجره التّديّن التّقليديّ؟ إنّ التّاريخ الأدبيّ سرعان ما أدرج ريلكه ضمن ممثّلي الحماسة الصّوفيّة. وسرعان ما رأى البعض في «كتاب السّاعات» كتاب «صلوات» حقيقيّاً وعدّوه «أجمل كتاب صلوات معاصر»، بل لقد رأى البعض في ريلكه «نبيّاً جديداً» أو «قدّيساً» أو «راهباً». كما رأى فيه آخرون أنموذجاً للتّديّن الشّخصيّ مع إلهٍ أو بدونه، الذي يأتي كردّ على الإلحاد العلمويّ. إلاّ أن فيلسوفاً حقيقياً كان معلّم ريلكه في دراسته الجامعيّة المبتورة في ١٩٠٥ هو غيورغ زيمل Georg Simmel (١٨٥٨ ـ ١٩١٨) هو الذي أطلق في اعتقادنا الحكم الأصوب على هذه القصائد. كتب لتلميذه السّابق في ٩ آب/أغسطس ١٩٠٨، يهنّئه لكونه أثرى بـ«كتاب السّاعات» «غنائيّة الأسلوب الرّفيع»، ثمّ يعبّر له عن تقييمه الفلسفيّ: «إنّ هذا الكتاب ليقلب مسار الحلوليّة: فلا يكون كلّ شيء هو اللّه ـ بل يكون اللّه هو كلّ

---

(١) هذا الافتتان يشهد عليه احتفاله بجموع الحجّاج في «كتاب الحجّ». وهو قد يجد تفسيره في فزع ريلكه من عزلة الفرد في المدن الأوروبيّة، هذا الإنسان المفتّت المُحال داخل الحشد إلى عزلته «الذّريّة» بصورة سبق أن وصفها بودلير Baudelaire بقوّة، وأوصلها ريلكه إلى الذّروة في «كتاب الفقر والموت» وروايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» (المترجم).

شيء [. . .] لا تذوب الأشياء في اللّه حتّى لتفقد صورتها الحسّيّة، بل إنّ اللّه يذوب في الأشياء محافظاً في الأوان ذاته على صورتها الخاصّة ومؤكّداً عليها [. . .] هنا يكمن في اعتقادي الإمكان الوحيد لإنتاج تبلّر فنّيّ مباشر للشّعور الحلوليّ: لا تقود الأشياء إلى اللّه بل اللّه يقود إلى الأشياء».

إنّ الذاتيّة الدينيّة او التديّن الذاتي لا يدعان في هذا العمل مجالاً للشكّ. ويكفي أن نلاحظ تواتر الضّمير الشّخصيّ للمتكلّم في الكتب الثّلاثة. ضمير يتكرّر أكثر من اسم اللّه نفسه. وعليه، فرغم امتداح ريلكه للتّديّن الجماهيريّ وللقرب الإنسانيّ، فإنّ علاقة «أنا» هذه القصائد باللّه إنّما تتمتّع بطابع شخصيّ وفرديّ مجرّد من كلّ إطارٍ مؤسّسيّ. إنّ مكان الاتّحاد الجماعيّ باللّه هو العمل الشّعريّ (وكذلك التّراسل مع بعض الأفراد).

أمّا تأويل معالجة ريلكه لموضوع الفقر، خصوصاً في الكتاب الثّالث، فنادرون هم الباحثون الذين رأوا فيها على غرار أوبلْن ـ برونيكوفسكي Oppeln-Bronikowski، انعكاساً لخطاب ماركس Marx اللاّهب ضدّ الرّأسماليّة. بل إنّ البيت الشّهير من «كتاب الفقر والموت» القائل: «ذلك أنّ الفقر نورٌ للأعماق حقيقيّ» قد أثار في المعسكر الاشتراكيّ سجالاً حادّاً شارك فيه برتولد بريشت وغيورغ لوكاتش Georg Lukàcs وكتّاب ألمانيا الدّيمقراطيّة الرّسميّون. فمثلاً في ١٩٢٦، أدان الكسندر أبوش Alexander Abusch «جماليّة ريلكه البرجوازيّ الغريبة عن الشّعب والممزوجة بتصوّرات قروسطيّة». ووجّه بريشت Brecht لريلكه لائمةً ستُوَجَّه له هو نفسه لاحقاً: «إنّ شعر ريلكه لا يتلاءم وذائقة الشّعب». وبعد ١٩٤٥، أصبحت الهجومات أكثر ضراوة، فتكلّم لوكاتش بهذا الصّدد على «نزعة حيوانيّة تمهّد للفاشيّة»، وندّد يوهانس ر. بيشر Johannes R. Becher بـ «نزعة ضدّ إنسانيّة»، وأشار بيتر غولدامير Peter Goldammer إلى «بربريّة لا ريب فيها».

لم تعد الأمور عند هذا المستوى في أيّامنا لحسن الحظّ. وعلى مرّ الأعوام، وبمساعدة أعمال ريلكه اللاّحقة لهذه المجموعة، صار الرّأي السّائد لدى أغلبيّة القرّاء والنقّاد هو التّالي: إنّ ريلكه يشغل على طريقته الخاصّة مكاناً في المركز الرّوحانيّ الفارغ المشار إليه أعلاه. وكما كتب المسرحيّ الفرنسيّ (الرّوسيّ الأصل) آرتور آداموف Arthur Adamov، الذي وضع في ١٩٤٠ ترجمة فرنسيّة فيها شيء من التّصرّف لـ «كتاب الفقر والموت»، فإنّ ريلكه لا يعرب في هذا الكتاب عن تديّن فعليّ بقدر ما يطلق نداءً أخلاقيّاً.

انطلاقاً من ١٩٧٢، بدأ الاهتمام ينصبّ على الشّكل الفنّيّ لهذه القصائد. وقد قام الباحث البلجيكيّ بول دو مان Paul de Man بقراءة «كتاب السّاعات» ضمن دراسته الواسعة لعمل ريلكه الشعريّ التي بها مهّد للجزء الثّاني من الترجمة الفرنسيّة لآثار ريلكه الأدبيّة، الصّادرة في ١٩٧٢ في منشورات لو سوي Le Seuil بباريس. وبصورة مثيرة للاستغراب يرى هو أنّ خطاب ريلكه الشّعريّ في هذا الكتاب كلّه إن هو إلاّ محاولة لإثبات براعته النّظميّة: «إنّ حضور مركز مسمّى «الله» هو الذي يمدّ بوحدة ظاهريّة شعراً يظلّ لولا ذاك مبعثراً تماماً [...] وكما يحدث لقطعة يجتذبها مغنطيس، فإنّ الكتلة اللّفظية بكاملها تتّجه هنا إلى موضوع وحيد يتيح ازدهار خطابٍ متكاثر. [...] تتمثّل براعة القصيدة في التّحكّم بالإمكانات الصّوتيّة للّغة [...] وإنّ الله الذي تسمّيه هذه القصائد بوفرة من الاستعارات والمواقف المتغيّرة ليس بشيء آخر سوى السّهولة التي اكتسبها الشّاعر في المعالجة الفنيّة للقوافي والجناسات اللّفظيّة» (ص ١٩ من المرجع المذكور). إنّ النّاقد يُقصي عن العمل كلّ عمقٍ دلاليّ ولا يرى فيه سوى ما يدعوه هو «تمركزاً صوتيّاً»: «إنّ مرجع القصائد إنّما هو سمة من سمات كتابتها، وهو في حدّ ذاته مجرّد من كلّ عمقٍ دلاليّ: إنّ معنى هذه القصائد

هو اجتراح تآلفات نغميّة تحيلها هي أنموذجيّة من خلال نجاحاتها الصّوتيّة الخاصّة» (المصدر نفسه). هكذا ـ وبشيء من الازدراء ـ يحكم النّاقد بأنّ ريلكه في هذا الطّور من نموّه الشّعريّ ليس قادراً بعدُ على بناء أعمال تقوم على اللّغة الشّعريّة المحض بمعزل عن كلّ تخييل يأتي من خارج الشّعر، كما يرى أنّ الرّاهب المتكلّم في العمل محكوم عليه بتكرار مغامرة فقيرة. أمّا في «كتاب الفقر والموت»، فيهجر ريلكه في اعتقاد النّاقد رهان اللّغة ويعبّر مباشرة عن ذاتيّته ومعاناته واستلابه. وعليه فهذه المجموعة بكاملها تبدو له «الأقلّ علوّاً في مجموع العمل المنشور لريلكه». إنّ هذه الإدانة (التي توقّفنا عندها لشهرة كاتبها) نابعة من البنيويّة الألسنيّة التي تجاوَزها خطاب الشّعر ونقده مثلما تجاوز إدانة الإشتراكيّين لخطاب ريلكه في الفقر. وفي كلّ الأحوال فإنّ هذا الاستعراض التّاريخيّ لمختلف تآويل «كتاب السّاعات» يكشف لنا عن أهميّة السّؤال الدّينيّ في شعر ريلكه.

«كتاب الصُّوَر» **(1902 - 1906)** ***Das Buch der Bilder***

صدرت هذه المجموعة في طبعة أولى في ١٩٠٢، ثمّ أعاد ريلكه النّظر في العديد من القصائد وأضاف قصائد أخرى كثيرة ودفع بالمجموعة إلى النّشر في ١٩٠٦ في طبعة ثانية مختلفة عن الأولى إلى حدّ كبير. ومع ذلك فإنّ هذه المجموعة تظلّ هي أكثر مجموعات ريلكه تبعثراً وافتقاراً إلى وحدة داخليّة متينة، هذه الوحدة التي كان هو شديد الحرص عليها في مجموعاته الأخرى، بحيث لا يتردّد عن إهمال قصائد عديدة لا تدخل في تصوّره لهذه المجموعة أو تلك. تعكس المجموعة (في طبعتها الثانية التي صارت هي المعتمدة) تجارب عاشها الشاعر بين ١٨٩٩ و١٩٠٦: الرّحلتان إلى روسيا، التعرّف إلى مجموعة رسّامين ألمان كانوا قد أقاموا في قرية فوربسفيده Worpsewede تجمّعاً فنيّاً، أقام ريلكه بينهم بصورة متقطّعة بين ١٨٩٨

و١٩٠١، وبينهم تعرّف على النحّاتة كلارا فيستهوف التي سيتزوّج منها في ٢٨ نيسان/أبريل ١٩٠١، يلي ذلك ولادة ابنتهما روت Ruth في ١٢ كانون الأوّل/ديسمبر ١٩٠١، ثمّ ذهابه وحيداً إلى باريس في ١٩٠٢ والتعرّف على النّحات الكبير أوغست رودان Auguste Rodin. وسيمضي ريلكه شهري أيلول/سبتمبر وتشرين الأوّل/أكتوبر من العام ١٩٠٥ في دارة رودان المتضمّنة على منزله ومحترفه الواسع في بلدة مودون Meudon الواقعة قرب باريس، ويعمل سكرتيراً متطوّعاً له. يلي ذلك رحلات متعدّدة إلى إيطاليا واسكندنافيا، مع ما يرافق كلّ رحلة يقوم بها ريلكه من زيارات للمتاحف والأبنية الدينيّة الكبرى واكتشاف للآثار الفنيّة.

ولقد نمت هذه المجموعة في ظلّ أعمال شعريّة ونثريّة طويلة أمتن بناءً منها هي: «كتاب السّاعات» بسلاسله الشعريّة الطّويلة الثلاث، و«أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» و«يوميّات فلورنسيّة» التي يجمع ريلكه فيها انطباعاته وأفكاره أثناء إقامته لبضعة شهور في مدينة فلورنسة، عاصمة النهضة الإيطاليّة، ودراسته في تحليل الفنّ، المعنوَنة «أوغست رودان». بل حتّى روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» (١٩١٠)، كان يومذاك قد بدأ بكتابتها، كما كتب في الفترة نفسها بعض أشعاره التي سينشرها تحت «عنوان قصائد جديدة» (١٩٠٧ و١٩٠٨)، ومنها «الفهد» وهي من أشهر قصائده، وقد كتبها في ١٩٠٢.

إنّ المجموعة التي تتقاطع كتابتها مع كتابة «قصائد الصُّور» أكثر من سواها من النّاحية الزّمنية هي «كتاب السّاعات». ولذا فإنّ بعض نشرات أشعار ريلكه يضع هذه محلّ تلك وبعضها الآخر يُحلّ تلك محلّ هذه. أمّا من الناحية الفنيّة، فتشكّل بعض قصائد «كتاب الصُّوَر» ما يشبه بذوراً أو صيغاً تمهيديّة لـ «قصائد جديدة». وثمّة بين قصائد المجموعتين أكثر من وشيجة، على مستوى الشّكل الشعريّ على الأقلّ. كان ريلكه نفسه يمحض

«قصائد جديدة» أهميّة أكبر ممّا لـ «كتاب الصّوَر». ويمكن اعتبار هذا الأخير مجموعة انتقاليّة بين النبرة العاطفيّة المفرطة في أشعار صبا ريلكه وشبابه، والتّعبير الموضوعيّ السّائد في «قصائد جديدة».

ينبغي الانتباه هنا إلى عنونة ريلكه للمجموعة. فهو لم يصغ العنوان على شكل: *Das Bilderbuch*: أي «كتاب الصّوَر» بمعنى كتب الأطفال المصوَّرة، ولا على شاكلة العناوين الدينيّة كما في «كتاب السّاعات» *Das Stunden-Buch*. بل إنّ عنوانه المصوغ على شكل: *Das Buch der Bilder*، ليذكّرنا بعنوان مجموعة شعريّة معروفة لهاينريش هاينه **Heinrich Heine** (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦) هي: *Das Buch der Lieder* («كتاب الأغاني»)، مع رغبة واضحة لدى ريلكه في تجاوز الانطباعات الغنائيّة باقتراح صوَر واضحة المَعالم (الانتقال من الأغنية إلى الصّورة). وهو مسعى قد يكون بقيَ متهمّساً في هذه المجموعة، إلاّ أنّ ريلكه سيحقّقه بامتلاء في مجموعته اللاّحقة المذكورة «قصائد جديدة». هناك مأخذان أساسيّان: أنّ ريلكه ما يزال هنا يختار الكثير من الكلمات بباعث من جرسها الموسيقيّ وما تتيحه من تجنيس وتقفية خارجيّة وداخليّة بشاكلة تتعارض وبحثه عن قوّة الصّوَر؛ وأنّه حشّد في المجموعة أبياتاً كثيرة كان قد كتبها بلا ترتيب واضح داخل يوميّاته الفلورنسيّة المذكورة، فكأنّ الطابع الارتجاليّ لليوميّات قد سرى على المجموعة الشعريّة هي أيضاً. كما أنّ تقسيم المجموعة إلى أربعة أقسام، وهو من صنيع ريلكه لدى تهيئة طبعة ١٩٠٦، لا يسمح لنا بالوقوف على فوارق حقيقيّة بين الأقسام الأربعة، وقد لا يهدف هذا التقسيم إلاّ للإيحاء بمعمار داخليّ للكتاب لا يمكن في الحقيقة التعرّف عليه بوضوح.

تضمّ المجموعة قصائد تستلهم لوحات مرسومة (قصيدتيه المهداتين إلى الرّسام هانس توما) وقصائد تعالج موضوعات ولحظات مستعارة من «العهد القديم» و«العهد الجديد» («العشاء السرّيّ»، «البشارة» و«المجوس الثلاثة»)،

وقصائد غنائيّة شبه ملحميّة تستحضر مشاهد تاريخيّة («شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا»، و«القياصرة» و«آل كولونا»). وهناك مشاهدات للمدن («مساء في سكانيه» و«جسر الكاروسيل»). والقصائد الأخيرة تقترب من «الرّصد الموضوعيّ» السّائد في روايته «دفاتر مالته...»، ومن «النظرة غير الاختياريّة» (أي التي تترك المبادرة للشيء نفسه ليفرض علينا شاكلة وجوده) التي ستقوم عليها «قصائد جديدة». هنا تحتجب بالفعل ذاتيّة الشّاعر وتنحصر في اختيار «زاوية للنّظر». وكان ريلكه من «الحياد» في معالجة بعض اللّحظات بحيث عرّض نفسه للاتّهام (الذي عبّر عنه المفكّر المجريّ المعروف لوكاتش) بالتّساهل مع ساديّة ملك السّويد شارل الثاني عشر في القصيدة المكرّسة لهزيمته في معركة في أوكرانيا.

إلاّ أن أشهر قصائد المجموعة، وهي كلّها كُتبتْ بعد ١٩٠٢ وبالنتيجة أضيفتْ إلى طبعة ١٩٠٦[1]، تبشّر بتطويع هذه الذاتيّة. ففي قصائد من أمثال «طفولة» و«نهار خريفيّ» و«خريف»، يهب ريلكه لموضوعَين محوريّين في شعره (الطّفولة والعزلة) تعبيراً شعريّاً يمكّن من إزاحة «الأنا» وتحييد انثيالاتها العاطفيّة المباشرة، بما يفتح للقارئ إمكان المشاركة، بل حتّى إمكان التّعاطف. سوى أنّنا، كقرّاء، ما فتئنا نجد في هذه المجموعة حضوراً لنزعة النّظم من أجل النّظم ولبعض «كيتش» نهايات القرن التّاسع عشر، من النّمط الذي يميّز مجموعة شعريّة شبابيّة ك «تاج من أحلام»؛ إلاّ أنّ أغلب القصائد تستجيب إلى الجماليّة الرمزيّة، جماليّة الإيحاء وشعريّة «التعلّة»: فجميع المضامين هي «تعلاّت» أو «مناسبات» يكشف فيها الشّاعر عن أحاسيس ومشاعر حميمة يعيشها هو شخصيّاً.

---

(١) يشير المترجم في الحاشية الأولى لكلّ قصيدة داخل هذا الدّيوان إلى تأريخ كتابها ومكانها بحيث يستطيع القارئ أن يرصد تطوّر تجربة الشّاعر بوضوح (المترجم).

ليس العنوان المتقشّف من وضع ريلكه، بل اقترحه، في ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧، أنطون كيبنبرغ Antone Kippenberg، مدير منشورات «إنزل «Insel. والعنوان يتمتّع بقدر من البداهة كبير من حيث أنّ هذه المجموعة تأتي بجديد قياساً للأعمال السّابقة، ومن حيث أنّها لا تنطوي على كلّ متماسك.

يضمّ القسم الأوّل من المجموعة ثلاثاً وثمانين قصيدة كان ريلكه قد كتبها بين ١٩٠٢ و١٩٠٧ وصدر عن الدّار المذكورة في ١٩٠٧. وهو لم يصبح في حقيقة الأمر قسماً أوّل إلاّ بعد صدوره بعام، عندما قرّر ريلكه أن ينشر قصائد أخرى تحت عنوان «قصائد جديدة ـ قسم آخر» *Der neuen Gedichte anderer Teil*. ويضمّ القسم الثّاني مائة وستّ قصائد كتبها بين ٣١ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧ و٢ آب/أغسطس ١٩٠٨ (وهي فترة وجيزة جدّاً بالقياس إلى ضخامة القسم وعمقه الفكريّ وتجديده في اللّغة والشكل). وقد صدر هذا القسم عن دار النّشر نفسها في تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٨. وبقي القسمان يصدران منفصلين حتّى آخر طبعة صدرت قبل وفاة ريلكه (طبعة ١٩٢٣)، ثمّ صارا يُطبَعان مجتمعَين، أي في كتاب واحد بقسمين اثنين. ومع أنّ هذه المجموعة تضمّ بعض أشهر قصائد ريلكه («الفهد» و«لعبة الخيول الخشبيّة» و«أبولو القديم»)، فهي الأقلّ انتشاراً بين مجموعاته، ربّما لأنّ أغلب قصائدها تفترض مستوى ثقافيّاً معيّناً لدى القارئ، إذ يعمد الشّاعر فيها إلى محاورة نصوص من العهدَين القديم والجديد وأساطير عديدة وأعمال فنيّة. وفي رسالة كتبها ريلكه في ١٩ آب/أغسطس ١٩٠٩ إلى عالم البيولوجيا (الأحياء) الشّهير البارون ياكوب فون أُوكسكول Jacob von Uexküll (١٨٦٤ ـ ١٩٤٤)، ردّاً على رسالة يعرب فيها العالِم المذكور عن حيرته أمام ما يجده في «قصائد جديدة» من «صعوبة» بالقياس إلى

«كتاب السّاعات» والمجموعات السّابقة له، في هذه الرّسالة نجد ما قد يوضّح لنا مفهوم ريلكه للشعر الموضوعيّ الذي عمل هو على تحقيقه فيها، وهو مفهوم قريب من تصوّر بودلير للشّعر (وكان هو شديد الإعجاب به). كتب ريلكه لمُراسله: «ألا تعتقد يا صديقي العزيز أنّ «كتاب السّاعات» كان من قبلُ مغموراً بالقرار الذي [. . .] حقّقتُ نفسي فيه، قرار يملي ألاّ نعتبر الفنّ اختياراً نمارسه في العالَم وإنّما تحويلاً للعالَم إلى بهاء؟ إنّ الإعجاب الذي يدفع الذّات الفاعلة صوب الأشياء (الأشياء كلّها بلا استثناء) يجب أن يكون عاصفاً وحادّاً ومشعّاً بحيث لا يدَع لها الوقت الكافي لتتذكّر قبح الشّيء أو شناعته. لا يمكن أن يكون ما هو رهيب حافلاً بالتّنفير والسلبيّة إلى الحدّ الذي يمنع النّشاط المعقّد للعمل الخلاّق من أن يصنع منه، بمعونة فائض إيجابيّ كبير، دليلاً على الوجود، إرادة في الكينونة: ملاكاً. لقد أدركتَ أنتَ عمل التّحويل هذا في «كتاب السّاعات» ووثقتَ به؛ أمّا في العملين الأخيرين [«قصائد جديدة» بقسمَيه الاثنين]، فإنّ كون من يمارس التّحويل لم يعدْ مسمّى فيهما[1] جعلكَ تبدو مدفوعاً لأن ترى لعباً محضاً في ما بقي فيهما منقاداً إلى تلك الضّرورة العميقة نفسها في حقيقة الأمر. . .»

هذا التبرير الذي يتقدّم به ريلكه لعمله يُفهمنا لمَ لمْ تُثِرْ مجموعة «قصائد جديدة» بقسمَيها ما أثاره «كتاب السّاعات» من مشاعر دينيّة أو وثبات أخلاقيّة أو محاولات احتواء سياسيّ. وهذه الصّعوبة التي عبّر عنها كثيرون، وليس البارون فون أُوكسكول وحده، شملت «قصائد جديدة» مثلما شملت رواية ريلكه «دفاتر مالته لوريدس بريغه»، التي عرفت الانتشار

(١) يشير ريلكه إلى احتجاب «الفاعِل» في «قصائد جديدة»، خلافاً لـ «كتاب السّاعات» الذي يصرّح فيه «راهب» هو قناع للشّاعر عن وجوده ويضطلع بـ «أناه» بصورة تسمح للقارئ بالتّماهي معه وتسهّل عليه بالتّالي فعل القراءة (المترجم).

المتواضع نفسه الذي عرفته «قصائد جديدة»، مع أنّ النّاقد برتولد فيرتل Berthold Viertel كتب عنها في مجلّة «المشعل» *Die Fackel* التي تصدر في فيينا ويديرها الكاتب كارل كراوس: «هذه الرّواية شعر [. . .] بل هي شعر ريلكه الأنضج والأصفى». إنّ «التّصعيب المقصود للشكل»، بالمعنى الذي منحه الشّكلانيّون الرّوس لهذا التّعبير، يتسبّب بإحاطة تلقّيه بالصّعوبة لدى بعض القرّاء، لأنّه يخفّف من شحنة المؤاساة في البلاغ الأدبيّ ويعيق التّماهي مع النصّ. وهذه كلّها من سمات العمل الحديث ومن عوامل خصوبته. وبتشبيه ريلكه في الرّسالة السّابقة للعمل المكتمل أو النّاضج بـ «ملاك» فهو يقصد أنّ القصيدة هي الرّسالة وهي الرّسول، هي البلاغ والمُبلِغ في آن معاً.

عمل ريلكه في هذه المجموعة على اجتراح ما سيُدعى، انطلاقاً من تعبيراته هو نفسه في رسائله لأصدقائه وشرّاح عمله، «القصيدة ـ الشّيء»(١) Ding-Gedicht. وللقصيدة ـ الشّيء كما للقول الموضوعيّ الذي صار يحدّد مسعى ريلكه الشّعريّ والأدبيّ تاريخ مرتبط بالصّدمات الجماليّة والفنّيّة التي تلقّاها هو أثناء إقامته بباريس. لقد حدث له هنا تغيّر جذريّ أبعده من «اليوغندشتيل» الذي اقترن هو به في فوربسفيده، والذي قلنا إنّه كان يقوم، في الشّعر كما في الرّسم، على عناصر تزيينيّة وبذخٍ زخرفيّ. إنّ هذا الأسلوب قد انهار ببساطة عندما وجد ريلكه نفسه أمام العملاق رودان، ولم يعد أساتذة شبابه (خصوصاً ليلينكورن Liliencron وميترلينك Maeterlinck وآخرون) ليتمتّعوا بوزن أمام بودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé.

في دراسته «أوغست رودان» (١٩٠٣)، كتب ريلكه عن المعلّم النّحات

---

(١) «القصيدة ـ الشيء» وليس «قصيدة الشّيء»، فهنا فارق طفيف وأساسيّ: لا التّغنّي بالشّيء بل جعل القصيدة نفسها تنتصب كشيء أو كواقعة قائمة، كما هو الأمر بالنّسبة إلى لوحة أو منحوتة (المترجم).

أشياء يمكن أن تنطبق عليه هو نفسه لأنّه مرّ بالمسار ذاته: «من دانتي، انتقل إلى بودلير. هنا لم يعد من حساب [للأموات] ولا من شاعر يرتقي السّموات يقوده طيف، بل كائنٌ إنسانيّ، واحدٌ ممّن يتعذّبون، وهذا الكائن رفع صوته فوق رؤوس الآخرين كأنّما لينقذهم من كارثة. وفي أبيات الشّعر هذه وجد [رودان] مقاطع تخرج من فضاء الصّفحة، مقاطع لا تبدو مكتوبة بل منحوتة، كلمات، كُتَلَ كلمات مصهورة في يَدَي الشّاعر اللاّهبتين، أبياتاً يمكن لمسها كالمنحوتات البارزة وسونيتات تنتصب كأعمدة فساطيط متكاثرة تدعم ثقل فكرٍ مكتنزٍ بالقلق. ولقد أحسّ رودان بأنّ هذا الفنّ، حيثما توقّف بصورةٍ مباغتة، كان يُفضي إلى بداية فنٍّ من نمط آخر. وشعرَ هو بأنّه يجد في بودلير فنّاناً سبقه، فنّاناً لم يدع نفسه تضيع في الوجوه، بل كان يبحث عن الأجساد، حيث الحياة أكبر وأكثر فظاظة وموّارة بما لا يُقاس».

لا يمكن عدم الرّبط بين هذه الكلمات و«قصائد جديدة»، على الأقلّ بباعث من هيمنة شكل «السّونيتة»، الغائب عن كلّ من «كتاب السّاعات» و«كتاب الصّور». ويمكن أن تنطبق كلمات ريلكه عن الفساطيط والأجساد على قصائد عديدة من هذه المجموعة من أمثال «الفسطاط» و«تمثال نصفيّ قديم لأبولو».

وإلى رودان وبودلير، ينضاف، ضمن اكتشافات ريلكه بباريس، فان غوغ Van Gogh وخصوصاً بول سيزان Paul Cézanne. لقد زار الشّاعر المعرض الاستعاديّ المُقام لأعمال سيزان في خريف ١٩٠٧ وألهمه مجموعة من الرّسائل إلى زوجته كلارا، النّحّاتة والتلميذة السّابقة لرودان (وكانت قد بقيت في ألمانيا). هذه الرّسائل تُعتبر دراسات فعليّة في تحليل الفنّ، وغالباً ما يُستشهد بها إلى جانب دراسة ريلكه عن رودان. وتظلّ رسالته المؤرّخة في ١٣ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٠٧ شديدة الإضاءة لمشروعه الشّعريّ نفسه. يتّخذ ريلكه هنا مسافة من فوربسفيده كمرحلة من

نموّه الشّعريّ والفكريّ ويكتب لزوجته: «في ذلك العهد، لم تكن الطّبيعة لتشكّل لي أكثر من تعلّة بسيطة، استحضار، آلة تستعيد يدي بين أوتارها براعتها. لم أكن أبقى جالساً أمامها، بل أدع نفسي تنقاد إلى الرّوح المنبثقة منها. كانت [الطّبيعة] تنهال عليّ بكلّ شساعتها وبكلّ فيضها المُسرف، كما انهالت هبة النّبوّة على شاوُل، بالشّاكلة نفسها تماماً». الحال، إنّ ريلكه يعالج هذا الموضوع مباشرةً في قصيدته «شاوُل بين الأنبياء» («قصائد جديدة»، القسم الأوّل). إنّ مغزى المقارنة بينه وبين النّبيّ شاول لواضح تماماً، فقد كانت نبوّة شاول بالقياس إلى غناء داود ضرباً من «الهذيان»، «نبوّة متدنّية» (وهذا ما يشهد عليه تساؤل «العهد القديم» السّاخر: «أشاوُل بين الأنبياء؟»). ويضيف ريلكه: «لم أكن أرى الطّبيعة بل الرّؤى التي تلهمني هي إيّاها. وما كنتُ في تلك الفترة سأتعلّم شيئاً من سيزان ولا من فان غوغ. الآن، عندما أرى المشاغل التي يهَبنيها [تأمُّل عمل] سيزان ألاحظ كم تغيّرتُ. إنّني لبصدد التّحوّل إلى عامل، واحد من الشّغيلة».

وفي رسالة إلى لو أندرياس ـ سالومي في ١٠ آب/ أغسطس ١٩٠٣ كان الشّاعر قد عبّر عن أشياء مماثلة بخصوص رودان: ««ينبغي العمل دائماً، دائماً» هذا ما قاله لي رودان ذات يوم عندما جئتُ أكلّمه عن هاويات القلق التي كانت تنحفر في نفسي تلك الأيّام. كان لا يقدر أن يفهم ذلك القلق، هو الذي لم يكن سوى عمل (حتّى أنّ جميع إيماءاته صارت إيماءات بسيطة، إيماءات مهنة!)».

ومع أنّ ريلكه لم يعرف سيزان شخصيّاً، فقد استشفّ من لوحاته الموقف الجوّانيّ نفسه. كتب لزوجته (الرّسالة السّابقة): «إنّ راحة الضّمير التي تُعرب عنها درجات الأحمر والأزرق عنده لَتُرينا كم أنّ من الضّروريّ أن نذهب أبعد من الحبّ أيضاً. طبيعيّ أن نحبّ كلّ هذه الأشياء في اللّحظة التي نقوم بها فيها، لكن إذا ما نحن أفصحنا عن هذا الحبّ فلن

نقوم بالأشياء بالقدر نفسه من الجودة. سنكون بصدد إطلاق أحكام بدل التّعبير عن الشّيء ذاته. سنكون بصدد الرّسم [كمن يقول]: «أحبّ هذا الشّيء»، بدل أن نرسم [قائلين]: «هذا هو الشّيء». ولعلّ هذا الإحراق للحبّ في عملٍ غفل يتمخّض عن أشياء خالصة كهذه لم يتحقّق بهذا القدر من النّجاح إلاّ على يد هذا الفنّان الشّيخ».

لهذه البواعث أدان ريلكه في ١٩٠٣ نمط العيش الذي كان قد اختاره الرّسّام هاينريش فوغلر Heinrich Vogeler الذي كان هو قد عرفه في فوربسفيده: العيش «داخل الابتذال اليوميّ» في «**منزله المتين المستقرّ**»، الذي يضادّه ريلكه باختيار روذان الذي كان، رغم الطّابع الإشكاليّ لحياته الزّوجيّة، «يحمل في داخله عتمة منزلٍ وهدوءه وطبيعته كملجأ، وهو نفسه كان السّماء التي تعلوه والغابة التي تحيط به، والمدى نفسه، والنّهر الذي يجري أمامه [...] يا له من متوحّد، هذا الشّيخ الغائص في ذاته، الواقف مترعاً بالنّسغ كشجرةٍ هرِمة في الخريف» (من رسالة إلى لو أندرياس ـ سالومي في ١٩٠٣). بعد هذا يمتدح ريلكه نظرة الفنّان: «لأنّه رأى أشياء في كلّ مكان، فهو صار قادراً على اجتراح أشياء: هذا هو فنّه العظيم. لم تعد تضلّله أيّة حركة، لأنّه يعرف أنّ تموّجات أكثر السّطوح هدوءً إنّما تنطوي على حركة، ولأنّه لا يرى إلاّ سطوحاً وأنساق سطوح تحدّد الشّكل بنصاعةٍ صارمة [...] ينبغي أن يكون الشّيء مُحدَّداً بدقّة، والشّيء الفنّيّ أكثر من سواه، بأبعد ما يمكن عن المصادفة، منتَشلاً من كلّ لبسٍ ممكن، منتزعاً من الزّمن وموهوباً للفضاء. هكذا ينال ديمومة ويكون متأهّباً للدّخول في الأبديّة. إنّ «الموديل» **ظهور**، أمّا الفنّ **فكينونة**» (الرّسالة نفسها).

إنّ النّضال ضدّ الموت هو الذي يفرض انتصار الفضاء على الزّمن. ومن هذين الأنموذجين الكبيرين (روذان وسيزان)، استنبط ريلكه رغبةً في

حياة شبه رهبانيّة، تفرّغاً للفنّ يقرب من أن يكون تضحيةً من لدن الفنّان بحياته.

إلى أيّ حدّ حقّق ريلكه يا ترى في أشعاره هذا «البرنامج» الذي تُفصح عنه رسائله ومقالاته في الفنّ؟

إنّ تأثير رودان يتّضح في بعض صيغ ريلكه: «إنّني أتعلّم المعاينة»؛ «النّبرة القريبة من الشيء»؛ الأولويّة المعقودة لـ«السّطح»؛ «شيء الفنّ»؛ وأخيراً «الشّكل/الصّورة» الذي يشكّل خطوة إضافيّة نحو تجريديّة بول كلي Paul Klee أو نحو ما كان مالارميه يدعوه «كوكبة الصّور».

بالتّضاد مع نبوّة شاوُل الهاذية، لم تعد علاقة الشّاعر بالعالم والأشياء خاضعةً لـ«أنا» تحلم بامتلاك قدرة كلّيّة، بل صارت العلاقة ممتثلة إلى قناعة الشّاعر التي عبّر عنها في دراسته «أوغست رودان» في أنّ «الطّبيعة توفّر حتّى لما هو أكثر امتناعاً فينا على المعاينة والقبض معادلات حسّيّة ينبغي أن نعثر عليها». لم تعد العلاقة في الطّبيعة خاضعة إذَن للتّفكير الذّاتيّ، بل هي تجد التّعبير عنها في انبثاق معادلات بين تجلّيات «الأنا» وتظاهرات الطّبيعة.

هكذا نلاحظ أنّ «أنا» الشّاعر، الطّاغية في أشعار الشّباب، تتراجع في «كتاب الصُّوَر» وتختفي تقريباً في «قصائد جديدة». ومن مظاهر تراجع «الأنا» هذا رفض الشّاعر المفاضلة بين الأشياء، فجميعها، حتّى أشنعها، له الحقّ في الدّخول في التّعبير الفنّي، ومن هنا أعلن ريلكه في رسالة لزوجته في ١٩ تشرين الأوّل/اوكتوبر ١٩٠٧ عن ابتهاجه لمعرفته أنّ سيزان كان حتّى آخر أيّامه يحفظ عن ظهر قلب قصيدة بودلير المعنوَنة «جيفة» «*Charogne*». إنّ جميع الأشياء والكائنات لها الحقّ في أن تنال قسطها ممّا يدعوه ريلكه في رسالته إلى البارون أُوكسكول المذكورة أعلاه: «التّحوّل إلى بهاء».

هذا المنعطف الظّاهراتيّ في شعر ريلكه وهذا الاحتجاب لـ«أنا» الشّاعر

لا يعنيان بالطّبع أن تكون المبادرة معقودة بكاملها للأشياء. فأغلب قصائد هذه المجموعة تعالج مصائر شخصيّة، وإن كان بعضها مستمدّاً من الأساطير. وكذلك، وكما أبان عنه باحثون من أمثال أنطوني ستيفنز Anthony Stephens وخصوصاً مانفريد أنغل Manfred Engel، فإنّ «الشّيء» المعالَج في القصيدة يسمح هو نفسه باستشفاف علاقة بينه وبين دلالته الإنسانيّة. ومن هنا كثرة التّشبيهات في هذه القصائد. وإنّ ما يُدعى في الشّعر الرّمزيّ بشعريّة «التّعلّة»[1] Vorwand. يمكن أن ينطبق على «الشّيء» أيضاً. فأشياء الفنّ هي أيضاً تعلاّت وحياة (جوّانيّة) صارت شكلاً.

كما أنّ الذّاتيّة، إذا كان الشّاعر قد أزال تمظهراتها المرئيّة، تظلّ حاضرة عبر الـ «أنت» التي تخاطبها القصيدة، أو عبر الصّيغ التّعميميّة (النّاس، هُم، أحدهم، المرء...). وإنّ المعاينات الوجيهة جدّاً التي تقدّمت بها جوديث رايان Judith Ryan حول بنية «القلب» Umschlag و«التّحويل» Verwandlung التي مارسها ريلكه في هذه المجموعة تلتقي مع ما صاغه ريلكه نفسه في رسالته السّابق ذكرها إلى البارون أُوكسكول[2]. بيد أنّنا ينبغي ألاّ نذهب في هذا الاعتبار إلى حدّ أن نتصوّر أنّ الأمر صار يمثّل براعةً وممارسةً مُعمَّمة لحيلة بلاغيّة تقوم على القلب والمناقضة، وهذا ما قال به الباحث بول دو مان في دراسته المذكورة لشعر ريلكه. فكما اختصر قراءته لـ «كتاب السّاعات» على اعتبار البنية الصّوتيّة وحدها، لم يرَ دو مان في قراءته لـ«قصائد جديدة» سوى أواليات القلب البلاغيّ.

ينبغي أن نلاحظ أنّ شكل السّونيتة الذي اختاره الشّاعر في ربع قصائد المجموعة يساعد على هذا القلب كثيراً. فمن المعروف أنّ السّونيتة تقوم

(١) أي الشّخص أو الأسطورة أو الظّاهرة مأخوذين كقناع أو مناسبة للتّعبير عن حالة إنسانيّة (المترجم).
(٢) يجد القارئ عرضاً لنماذج من قلب المنظورات هذا في مقدّمة المترجم (المترجم).

في «قفلتها» على إحداث مفاجأة أو مُنعطف يرتدّ فيه البيت الأخير أو المقطع النّهائيّ على كامل القصيدة. تظلّ السّونيتة بفعل وجازتها غير محبِّذة للوصف الفينومينولوجيّ ولكنّها تحبّذ التّحويل وقلب المنظورات، هي التي طالما وضعت نفسها في التّراث الغربيّ في خدمة الفكرة المرهفة أو الملاحظة الثّاقبة، ما يدعوه الإسبان agudeza. وهنا قد يتعيّن أن نفهم حرفيّاً ملاحظة ريلكه في رسالته المذكورة في بداية هذه القراءة إلى البارون أُوكسكول: ينبغي ألاّ نرى في «قصائد جديدة» لعباً. وإذا كان أُوكسكول والنّاقد بول دو مان يتوصّلان إلى هذه النّتيجة، فالأوّل يتوصّل إليها لأنّه يحتقر الاشتغال على الشّكل الفنّيّ ـ وهذا الاحتقار للشّكل هو في الحقيقة مرضٌ ألمانيّ؛ والثّاني لأنّه مهووس بالقدرة الكلّيّة للبنيات اللّغويّة والشّعريّة ـ وهذا مرضٌ فرنسيّ.

لم يكن محض صدفة أنْ فكّر ريلكه بتسمية قسمَي مجموعته هذه باسمَي قصيدتيه «أرطنسية زرقاء» الماثلة في القسم الأوّل و«أرطنسيّة ورديّة» الماثلة في القسم الثّاني منها. إنّ شكل القصيدة الأولى بخاصّة (وفي مقدور القارئ الرّجوع إلى نصّها) يستجيب إلى كلّ الإلزامات التي صاغها ريلكه وإلى عدد من المعايير التي استنبطها شرّاحه. إنّ هذه السّونيتة المكتوبة قبل تعرّف ريلكه على منظور سيزان في ١٩٠٧ إنّما تعرب، في محاولتها شبه اليائسة لأن تترجم بالكلمات جميع تدرّجات اللّون الأزرق الذي هو لون زهرة الأرطنسيّة الموصوفة، أقول تعرب عن رغبة في منافسة فنّ الرّسّام، حتّى إذا كان الشّاعر مُجبَراً، بسبب طبيعة الكلمات، على جعل الأشياء تتجاور أو تتوالى حيثما يجعلها الرّسام تتراكب وتمتزج. إنّ مختلف التّشبيهات الواردة في القصيدة تخدم حقّاً وصف تدرّجات لونيّة متعذّرة على «التّرجمة» بالكلمات. لكن منذ البيت الرّابع («زرقة آتية من بعيد») تفرض نفسها استعارات تعبّر عن الغياب وتبلغ ذروتها في استحضار الطّفولة

المفقودة («ألوانٌ حائلةٌ كما على صدريّةِ طفلٍ/ ثوبِ مهجورٍ لم يعدْ له من تاريخ»). بتعبير آخر (وهذا تناظر يفرض نفسه) فإنّ الزّهرة ولونها يصبحان «تعلّة» للتعبير عن تجربة مألوفة وعريقة: تجدّد الحياة في وسط مرحلة الذّبول (تراخي الأغصان والأوراق عندما ينقص الماء في الألياف)، هذه الظّاهرة الملاحظة في بعض النّباتات. كان ريلكه في هذا الميدان مراقِباً ممتازاً: لنفكّر بشقائق النّعمان التي يصفها بأناة في السّونيتة الخامسة من القسم الثّاني من «سونيتات إلى أورفيوس». لكنْ لِنعدْ إلى «الأرطنسيّة الزّرقاء»: حتّى البيت العاشر، يبدو السّياق موصوفاً بموضوعيّة تتّخذ من الشّيء مسافة معيّنة. في البيت الحادي عشر تتدخّل «الأنا» تحت قناع الـ «نحن»، ومعها «التعلّة» المتمثّلة في فكرة «وجازة الحياة» التي جرّنا إليها استحضار زرقة أوراق الرّسائل القديمة المذكورة في البيت السّابع.

لقد رأى البعض شيئاً من التّناقض بين «برنامج» ريلكه الذي يدعو إلى موضوعيّة القول الشّعريّ ورفض المفاضلة بين الأشياء من جهة، و«كاتولوغ» الأشياء الموصوفة في المجموعة، التي يبدو ريلكه وقد انتقاها في لحظات من تاريخ الثقافة أثيرة لديه. لحظات تتدرّج في كلا القسمَين من الحقب العريقة (اليونان وروما ومصر) إلى العهدين القديم والجديد فالإسلام فالعصر الوسيط الأوربّيّ. كما نرى حضوراً لأشياء أثيرة من تماثيل ولوحات وكاتدرائيات ومنتزهات وقصور. فممّا لا شكّ فيه أنّ «قصائد جديدة» تقدّم لنا «بانوراما» واسعة لعالَم ريلكه. وعبثاً حاول البعض العثور هنا على تماسك بنيويّ، بحث عنه هانس بيريندت Hans Berendt بالاستناد إلى معايير أنثروبولوجيّة وبحثت عنه بريجيت برادلي Brigitte Bradley انطلاقاً من كتَل مضمونيّة. فالتدرّج التاريخيّ المذكور أعلاه لا يشمل سوى بدايات القسمَين. والقصائد الباقية تضمّ في الواقع تكتّلات صغيرة: شخصيّات تاريخيّة وأسطوريّة ومدناً وحيوانات ونباتات، إلخ. تجد بالمقابل بين قصائد

عديدة تقابلات وتوازيات أكيدة. لكن لن يكون من الدّقيق القول بوجود بناء صارم ونهائيّ. ريلكه نفسه حذفَ من المجموعة قصائد جيّدة عديدة وأبقى فيها على قصائد قد تكون «أضعف» من سواها.

جنّاز (1908) *Requiem*

يشكّل «الجنّاز»[١] في عمل ريلكه جنساً شعريّاً خاصّاً: إنّه صوت يغنّي ألم الحِداد والفقدان. جمع ريلكه في كتيّب واحد، حمل عنوان «جنّاز»، جنّازين اثنين يُعتبَران أكبر ما كتبه في هذا المضمار. لكنّه كتب جنّازات أخرى. فهناك «جنّاز» لغريتيل كوتماير Gretel Kottmeyer، صديقة زوجته كلارا، وهناك جنّاز رابع إلى راحل صغير نُشر ضمن قصائد ريلكه من وراء القبر. كما أنّ قصيدة «تجربة الموت» («قصائد جديدة»، القسم الأوّل) هي أيضاً جنّاز للكونتيسة لويزه فون شفيرِن Louise von Schwerin. وأخيراً، فإنّ «سونيتات إلى أورفيوس» هي الأخرى تمثّل بصورة من الصّور جنّازاً كبيراً مهدى إلى ذكرى الرّاقصة الشّابّة فيرا أوكاما كنوب Wera Ouckama Knoop.

لهذين الجنّازين ملامح مشتركة. فهما يفجّرهما في الحالتين موت مفاجئ وعنيف: آلام المخاض في الحالة الأولى، والانتحار في الحالة الثانية. والرّاحلان رسّامة وشاعر: كائنان حُرِما من إمكانيّة موت شخصيّ ناضج ومفكَّر فيه حسب تصوّر ريلكه للموت «الكبير». وهناك أيضاً ملمح شكليّ مشترك: طول القصيدة في كلتا الحالتين، كما في الجنّازات الأخرى.

وكلا الجنّازين مكتوبان في شهر تشرين الثاني/ نوفمبر. وكان ريلكه قد

(١) إنّ Requiem هي صيغة المفعول من المفردة اللاّتينيّة requiés، ومعناها «قدّاس لراحة الموتى» (المترجم).

تساءل في رسالة كتبها في ٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠ إلى باولا بيكر Paula Becker، التي رثاها في الجنّاز الأوّل، عن دلالة هذا الشّهر بالنسبة إليه. وهو يذكّر في الرّسالة بأنّ الثاني من الشّهر المذكور هو يوم عيد الأموات، تُزار فيه القبور بما يشكّل واحدة من الشّعائر المهمّة لكاثلوليكيّة طفولته، التي سيغادرها بزواجه من البروتسانتيّة كلارا فيستهوف. وهو يُعلم متلقيّة رسالته بأنّه كان قد واظب حتّى سنّ السّادسة عشرة أو السّابعة عشرة على الاحتفال بعيد الموتى: «أمام القبور [. . .] وإنّ هذا العيد هو الذي فجّر في ذهني فكرة أنّ كلّ ساعة نعيشها يُحتضَر فيها أحد النّاس [. . .] إنّ لِعقارب الموت أرقاماً لا تُحصى». ويختتم رسالته بتذكّر انتحار الكاتب هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist، الذي كان هو متعلّقاً بنصوصه، في نهاية تشرين الأوّل/نوفمبر ١٨١١. وتشاء صدفة عجيبة أن تتوّفى باولا نفسها من آلام المخاض في العشرين من الشّهر نفسه في العام ١٩٠٧. وسيواصل ريلكه الاحتفال بعيد الأموات، مُغْنياً خلفيّته الكاثوليكيّة (كما سنرى في «الجنّاز» المهدى إلى روح هذه الرّسّامة) بعناصر آتية من مصر القديمة وروما القديمة وأترووريا الإيطاليّة القديمة.

كما نلاحظ في الجنّازين شبهاً بالقصائد الأخيرة من القسم الأوّل من «قصائد جديدة»: «قبور محظيّات» و«أورفيوس، أوريديس، هرمس» و«ألكستيس». فهنا وهناك، يتعلّق الأمر بقصائد مكتوبة بأبيات مرسلة (بلا تقفية)، وقريبة من لغة قصيدة النّثر. كما نلاحظ انبثاق الموضوع الميثولوجيّ، موضوع الرّحيل المبكّر (أوريديس، ألكستيس).

الجنّاز الأوّل: كتبه ريلكه بباريس بين الحادي والثلاثين من تشرين الأوّل/أكتوبر والأوّل والثّاني من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٨. والصديقة المتوفّاة هي كما أسلفنا في قوله الرسّامة باولا بيكر Paula Becker (١٨٧٦ ـ ١٩٠٧)، التي تزوّجت من الرسّام أوتو مودرزون Otto Modershon (١٨٦٥

ـ ١٩٤٣) في العام ١٩٠١. كانت أقرب صديقة لزوجة ريلكه كلارا، وقد تركت بورتريهات بريشتها لكلّ من الشّاعر وزوجته. وقد توفّيت باولا بيكر في ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ من جرّاء آلام المخاض بعدما ولدت طفلة في الثّاني من الشهر نفسه. واعتبرَ ريلكه هذه الوفاة نتيجة مباشرة للتناقض ـ الذي كان يؤرّقه هو نفسه ـ بين مستلزمات الإبداع الفنيّ والحياة العائليّة. كان زوج باولا رسّاماً أقلّ موهبةً منها، وريلكه نفسه سيهرب من حياة الزّوج ومن الأجواء البرجوازية التي كانت في نظره سائدة في قرية فوربسفيده Worpswede التي تعرّف فيها على كلارا وصديقتها باولا وعلى رسّامين آخرين. وهو لم يكتب هذا الجنّاز فوراً، بل بعدَ وفاة باولا بعام كامل، وشاءت الصّدفة (هل هي صدفة؟) أن يكتمل الجنّاز في الثاني من تشرين الأوّل/نوفمبر، وهو يوم الذكرى الأولى لوفاتها وكذلك يوم عيد الأموات. وقد كتب ريلكه هذا الجنّاز في ثلاثة أقسام. وبالتطابق مع «قلب المنظورات» الذي مارسه بكثافة في «قصائد جديدة»، يقدّم الشاعر الرسّامة الراحلة نفسها كعائدة من الموت تطالب بإلحاح بأن تعاد إلى عالم الأحياء. في القسم الأولى يضع ريلكه المصير الزمنيّ للفنانة وبلادها الخياليّة (مصر) بمواجهة البقاء عبر الفنّ (الأنا الفرديّة متخطّاة بـ «هذا»، الذي يشير إلى الشّيء أو الموضوع الفنيّ، منظوراً إليه بموضوعيّة متحدّرة من رؤية سيزان للعمل الإبداعيّ)؛ وفي القسم الثاني يفجّر مسألة إرادة الحياة وضغط الحياة المنزليّة على الفنّ بما يُلزم غالباً بالتّضحية بالعمل الفنيّ لصالح العيش المشترك؛ وفي القسم الثالث، الشديد القرب من «مراثي دوينو»، ينمّي ريلكه معالجة نظريّته في «الحبّ غير الاستحواذيّ» ونظرته الميثولوجيّة للموت (الرسّامة باولا تتحوّل إلى أوريديس، عشيقة أورفيوس المفقودة في عالم الأموات)، وخصوصاً فكرته عن عدم تلاؤم العشق المعيش فعليّاً والاشتغال بالفنّ. يجدر الانتباه أخيراً إلى اختيار الشّاعر هنا لشكل القصيدة

الطّويلة، مؤثراً إيّاه على الأشكال الموجزة، كالسّونيتة التي تلزم بتماسك داخليّ وبـ «قفلة» تحقّق نهاية «حاسمة» للنصّ الشعريّ. إنّ شكل «الجنّاز» الطّويل هذا يقرّب العمل من القصائد الفلسفيّة، قصائد شيلر Schiller مثلاً، ويسمح بمعالجة فكريّة بل وحتّى «حِجاجيّة» للتّعارض الذي كان ريلكه يلاحظه، والذي تشهد عليه قصائده كما تشهد عليه رسائله، وكذلك مناقشاته مع لو أندرياس ـ سالومي التي تستعيدها هي في يوميّاتها المنشورة، نقول التعارض بين نمطين للأمومة، الأمومة الروحيّة التي تشدّ الفنّانة إلى العمل الفنيّ، والأمومة البيولوجيّة، أمومة الوالدة لكائن فعليّ.

الجنّاز الثّاني: كتبه بباريس في الرّابع والخامس من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٢، أي في الامتداد المباشر للجنّاز السّابق. وكان الكونْت فولف فون كلاكْرَوْيْث Wolf von Klackreuth، المولود في ١٨٨٧، قد انتحر في ٩ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٦ في «باد كانشتات» Bad Cannstatt، حيث كان يكمل خدمته العسكريّة كمتطوّع. وقد عرف ريلكه بنبأ هذا الانتحار عن طريق ناشره أنطون كيبنْبرغ Anton Kippenberg، مدير منشورات «إنزل» Insel، الذي كان قد نشر لتوّه قصائد من وراء القبر للكونْت المنتحر. وكان هذا الأخير قد ترجم لدار النشر نفسها قصائد مختارة لبول فرلين Paul Verlaine و«أزهار الشرّ» لشارل بودلير، وقد رأت الترجمتان النّور على التوالي في ١٩٠٦ و١٩٠٧. كتب ريلكه أقسام هذه القصيدة الثلاثة بعد كتابته جنّازه للرسّامة باولا بيكر مباشرةً، أي بعد انتحار كلاكرْويث بسنتين. هذه المسافة الزمنيّة وغياب كلّ آصرة شخصيّة مع الشّاعر المنتحر سمحا لريلكه بتنمية لغة حكَميّة بل شبْه تربويّة. يتعلّق الأمر في كلا الجنّازَين بانقطاع مباغت لحياة فنّان، وهذا التجاور للقصيدتين يوحي بعلاقة جوهريّة بين الموت من آلام المخاض والانتحار. وقد أرسل ريلكه في ٩ حزيران/

يونيو ١٩٠٩ نسخة من هذا الجنّاز إلى والدة الشّاعر المنتحر مؤكّداً لها في رسالة رافقت النّسخة المهداة أنّ اسم الشّاعر الشابّ الرّاحل يجسّد في نظره هو «تجربة الموت الأعظم والأكثر ثراءً» الذي ينضج في ذاته. إلاّ أنّ قراءة الجنّاز نفسه ترينا، بخلاف ذلك، أنّ ريلكه يعتبر الانتحار منافياً لـ «الموت المنحوت برهافة» (البيت العشرين بعد المائة). وهنا يطوّر ريلكه معالجة فكرة أساسيّة قائمة في قلب «كتاب السّاعات» وروايته «دفاتر مالته...»، ألا وهي فكرة «الموت الشخصيّ» الذي كتب في صفحات شهيرة من روايته أنّه يقدر عليه أحياناً حتّى العجائز وحتّى الأطفال، «أطفال لا يموتون أيّ موتٍ كان، بل يُمسكون بأنفسهم ويموتون بمقتضى ما كانوا وبمقتضى ما كانوا سيكونون». في هذا المنظور، يبدو الانتحار استقالة، لا أمام الحياة، بل أمام العمل الفنيّ الذي سيبقى بعد موت صاحبه. ولقد أقرّ ريلكه في رسالة إلى إيلزه إيرذْمان Ilse Erdmann في ٦ آذار/مارس ١٩١٤ بأنّه يعزو إلى جنّازه للكونْت فولف فون كلاكرْويث «قيمة علاجيّة» له هو نفسه. وموضوع «ناحت الحجر»، الذي يظهر في نهاية القسم الثاني من هذا الجنّاز، ينخرط هو أيضاً في جماليّة «قصائد جديدة»، ويحيل إلى رودان وسيزان. يسرّ لنا ريلكه هنا بصورة غير مباشرة بأنّه، إذ تخلّى عن أسلوب أشعار شبابه الباكية، قد تجاوز «اللّعنة القديمة/ لعنة الشّعراء الذين يتشكّون بدلَ أن يقولوا». إلاّ أنّ القسم الثالث والأخير يأتي ليمحو اللائمة المنحوّ بها على الشّاعر الشابّ المنتحر، وذلك عبرَ التذكير بإلاهة النّصر في الميثولوجيا اليونانيّة، وبالنزول إلى الجحيم في «الأوذيسة» وفي «الإنياذة»، وعبرَ خاتمة تتواءم و«نقد الحضارة الحديثة» النيتشويّ. وأخيراً ينبغي أن نتذكّر أنّ الشّاعر النيتشويّ جدّاً غوتفرد بنّ (١٨٨٦ ـ ١٩٥٦) كان يَعدّ البيت الأخير من هذا الجنّاز شعاراً لجيله كلّه.

«حياة مريم» **Das Marien-Leben** (1912)

كتب ريلكه قصائد «حياة مريم» بين ١٥ و٢٢ كانون الأوّل/ يناير ١٩١٢، ونُشرت المجموعة في منشورات «إنزل» في ١٩١٣، وعرفت نجاحاً كبيراً.

هي مجموعة قصائد مكرَّسة للحظات أساسيّة من سيرة مريم العذراء. ولم يكن الشّاعر كثير الرّضى عن هذا العمل. ففي رسالة إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس مؤرّخة في ٢٥ شباط/فبراير ١٩٢٢، يُعلمنا بأنّ هذه المجموعة ولدتْ «في ظلّ المراثي الأولى من «مراثي دوينو»، في ساعات شرود بين حركتين [للفكر] عميقتين». وقد قارن في البداية بين ولادة هذه القصائد وولادة «سونيتات إلى أورفيوس»، التي كتبها هي أيضاً بموازاة «مراثي دوينو»، ولكنّه سيصحّح لاحقاً فكرته عن السّونيتات المذكورة، فهي تشكّل عملاً كبيراً وليس عملاً صغيراً ملحقاً بسواه. في حين ستظلّ مجموعة «حياة مريم» تمثّل في نظره «هذه الطّاحونة الصّغيرة» التي أفادت من «تيّار «مراثي دوينو» الكبير» (رسالة إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo في ٦ كانون الثّاني/ يناير ١٩٢٢).

إنّ أغلب التفاصيل وترتيب اللّوحات أو المشاهد الموصوفة في هذه القصائد ليس من ابتكار ريلكه. وهو نفسه يذكر مراجع ومصادر تأثير: لوحات رسّامَي النّهضة الإيطاليّة تنتوريتو Tintoretto وتيتسيانو Tiziano، وكتاباً عن الرّسم في جبل آتوس كان يُستخدَم لتعليم رسم «بورتريهات» القدّيسين، ومسْرداً قديماً لموضوعات الكتاب المقدّس. وهو يختتم رسالته المذكورة بالقول: «هكذا ترين أنّني كنتُ هنا أستخدم التّراث بدل أن أبتكِر». وهو يستخدم هنا عن حقّ استعارة «اليد الثانية» التي تُطلَق على كلّ معالجة لموضوع ما بالمرور بمصادر أخرى سوى الأصل: فهو ينهل هنا إلهامه في أعمال رسّامين، كما أنّ رسّاماً من معارفه، هاينريش فوغلر، هو

الذي كان في أصل المشروع أثناء إقامتهما المشتركة في فوربسفيده. فهو الذي كان قد دعى ريلكه لوضع كتاب مشترك يضمّ رسوماً وقصائد عن حياة مريم. وقد بدآ بالفعل العمل عليه في ١٩٠٠، وكتب ريلكه للمشروع ثلاث قصائد، ثمّ لم يكملاه. وكان ريلكه قد أدرج في كتابه «يوميّات فوربسفيده» *Das Worpsweder Tagebuch* (١٩٠٣) صفحات عن رسوم فوغلر ولوحاته مثلما عن باقي رسّامي مجموعة فوربسفيده ونحّاتيها، وتوقّف عند لوحات فوغلر التي تصوّر بجعات في بحيرات وفرساناً أسطوريّين، وخصوصاً عند رسومه التي تصوّر جيّداً الطّاقة المنبعثة من الملائكة وصوتهم الآتي كعاصفة لانتزاع البشر من «ابتذال» حياتهم اليوميّة.

وعندما استعاد فوغلر المشروع القديم في كانون الثاني/يناير ١٩١٢، لم يُبدِ ريلكه حماسة كبيرة. ما عاد يتذكّر القصائد الثّلاث التي كان قد كتبها للمشروع. لكنّ هناك عاملَين أساسيّين لتردّده في استعادة العمل مع فوغلر: منذ وصوله إلى باريس في ١٩٠٢، كان ريلكه قد ابتعد عن فنّاني فوربسفيده ونمط عيشهم، وخصوصاً نمط عيش فوغلر الذي كان هو يَعدّه «متبرجزاً» ومفرط الهدوء بالقياس إلى حياة فنّان كبير الحيويّة مثل رودان؛ ثمّ إنّ نظريّته الجماليّة التي هيّأها بالاحتكاك بشخص رودان وعمله وبلوحات سيزان وضعته على مسافة شاسعة من مشروع فوغلر المتمثّل في تزيين مجموعة شعريّة.

مع ذلك شرعَ ريلكه بالعمل، وقرأ كتاباً للإسبانيّ بيدرو ريبادينيرا Pedro Ribadeneyra (١٥٢٦ ـ ١٦١١) عن أساطير القدّيسين، كان هو قد قرأه في ترجمته الألمانية التي وضعها الأب يوهانس هورنِغ Johannes Hornig والتي كانت قد صدرت منذ ١٧١٢. كما راجع المصدر الآخر الذي سبق ذكره، «كتاب رسم جبل آتوس»، الذي كانت نسخة منه ماثلة في مكتبة قصر دوينو

حيث كان ريلكه مقيماً يومذاك في ضيافة الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس.

في ٢٥ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩١٢، قبل سفره إلى إسبانيا بأيّام، كتب ريلكه إلى ناشره أنطون كيبينبرغ، يُعلمه باضطراره آسفاً إلى عدم السّماح لفوغلر بتزيين القصائد التي كتبها هو عن سيرة مريم، وذلك رغم إقراره بما في قراره من حيف: «فأنا أدين له بنشأة مجموعة «حياة مريم» هذه». ولكي يخفّف من هذا الحيف، قرّر إهداء المجموعة إلى فوغلر، وهذا ما حصل.

وبالرّغم من الإعجاب كلّه الذي كان ريلكه يكنّه لممثّلة المسرح الإيطاليّ التراجيديّة إليونورا دوزه Eleonora Duse، التي كان يفكّر بالكتابة عنها ضمن العاشقات العظيمات، وخصّها بقصيدة («صورة شخصيّة»، القسم الثّاني من «قصائد جديدة»)، فهو لم يوافق في تمّوز/يوليو ١٩١٤ على فكرة أن تقرأ هي قصائد هذه المجموعة القصيرة على خشبة المسرح متنكّرة بزيّ راهبة. والحقّ، فإنّ أيّة قراءة دينيّة لهذه القصائد لا تصمد أمام قراءتها الشعريّة. كان ريلكه قارئاً لنيتشه ومناوئاً لكلّ نزعة مذهبيّة، وقد استخدم عناصر من العهدين القديم والجديد مُبعِداً إيّاها عن مسارها الأصليّ وقالباً منظوراتها، وذهب في قصيدته «المنتحبة» (القسم الأوّل من «قصائد جديدة») إلى حدّ إعارة مريم المجدليّة خطاباً عشقيّاً تنطق به أمام يسوع بعد صلبه. كما اغتذى من الموروث الإيقونيّ، الرّوسيّ بخاصّة، وكان مهموماً بـ «فقدان المرئيّ» في الحضارة الحديثة، ومن هنا انجذابه إلى أساطير الحلول وما تحمله من تجسّد وتجلّيات للآلهة والملائكة.

من النّاحية الجمالية، وبالرّغم من الرّهافة التي بها عالج ريلكه هذه اللحظات المنتقاة من حياة مريم، تظلّ هذه المجموعة تعاني بالفعل من وقوعها في ظلّ عمل كبير هو «مراثي دوينو» في شطرها الأوّل الذي ولد في ١٩١٢، دون أن تتمتّع بقوّة مماثلة لهذه التي مكّنت «سونيتات إلى

أورفيوس» من الصّمود أمام «مراثي دوينو» نفسها لدى اكتمالها في ١٩٢٢. ومن ناحية الأداء الشعريّ، الذي كان ريلكه يعْقد له الأولويّة، ثمّة في «حياة مريم» تراجُع جماليّ، خصوصاً بالمقارنة مع ما سعى إليه الشّاعر في «قصائد جديدة»: «تصعيب الخطاب الشعريّ».

خمسة أناشيد (1914) *Fünf Gesänge*

كتب ريلكه قصائد الحرب هذه في ميونيخ أثناء فترة التعبئة للحرب العالميّة الأولى في آب/أيلول ١٩١٤، ونُشرت في ١٩١٥. وتجسّد هذه القصائد ما ساد أولى لحظات الحرب تلك من غيابٍ للوضوح شاملٍ دفع شاعراً هو من أهمّ ممثّلي حريّة الشّعور الإنسانيّ إلى الانقياد إلى النداءات القوميّة الاحترابيّة. الفارق بين ريلكه وسواه ممّن كتبوا عن الحرب هو وعيه بفقدانه الوشيك لصوته الخاص أمام نداء الجماعة («هكذا أنا نفسي لم أعد قائماً...»). ومنذ منتصف هذا النصّ، وهو الوحيد الذي كتبه عن الحرب، تراه ينقلب من التّهليل للحرب إلى تأكيد فظاعاتها وكونها آتية لمحو التراكم الثقافيّ الطّويل الأمد للإنسانيّة.

كان ريلكه يمقت الإمبراطور الألمانيّ فيليهلم الثانيّ، ومع ذلك فهو يتبع في بداية القصيدة نداءه لخوض الحرب بروح موحَّدة دفاعاً عن النّمسا وحفاظاً على مصالح الأمّة الجرمانيّة. وهو لم يكن الوحيد في ذلك: فحتّى النوّاب الاشتراكيّون في برلمانَي الإمبراطوريّة الألمانيّة والإمبراطوية النمساويّة ـ المجريّة صوّتوا في اتّجاه المصالح المدعوّة بالقوميّة مجهضين بذلك مشروع الأمميّة الاشتراكيّة. ما يميّز ريلكه مرّة أخرى عن مغنّي الحرب هو التصوّر «الآركيولوجيّ» أو الآثاريّ الذي يقدّمه عنها، مصوّراً إيّاها كإله قديم ينبعث من جديد، مثلما تنبعث طبقة جيولوجيّة قديمة من روح الإنسان في جميع الأمم.

يستحقّ هذا العمل انتباهاً خاصّاً لثلاثة أسباب:

١ ـ كانت كتابة القصيدة، رغمَ انتهائها بتصوير فظائع الحرب وبدعوة إلى تلافي «الخطأ» الذي يمثّله إعلانها، بداية لأزمة حقيقيّة لدى ريلكه وجدت التّعبير عنها في صمت دام سنوات. فبالرّغم من إلحاح ناشره ومطالبته له بالمساهمة في كتاب الدّار السنويّ، أعلن ريلكه له أنّ مساهمته في ١٩١٦ «ستكون هي الصّمت»، وذلك احتجاجاً على نشر أناشيده الخمسة هذه، التي يبدو أنّه لم يكن وافقَ نهائيّاً على نشرها. وفي ١٩١٧ لم ينشر في الكتاب المذكور سوى قصيدة مكتوبة في ١٩١٣ (ولم يرفقها بإمضائه)؛ وفي ١٩١٨ سوى قصيدة مكتوبة في ١٩١٤؛ وفي ١٩١٩ سوى قصيدة مكتوبة في ١٩١٥. بالمقابل نشر قصيدة في كتاب «المِقْطَر» السّنويّ *Brenner-Jahrbuch*، الذي كانت تصدره مجموعة من المثقّفين مغايرة تماماً: ففي حين اتّبعت منشورات «إنزَل» التيّار شبه الرسميّ المدافع عن وحدة قوميّة بوجه الحرب، كان تيّار «المِقطَر» (من الفعل «قطّر يقطّر»، وتعني الكلمة نفسها «الكاوي» أيضاً) يعتبر نفسه امتداداً لمجلّة «المشعل» Die Fackel التي كان يصدرها في فيينا الكاتب النقديّ والسّاخر كارل كراوس، ولفكره المتميّز بالدّفاع غير المشروط عن حريّة الوعي الفرديّ. وقد نشرت «المقْطر» نصوصاً لكيركيغارد وتراكل ودراسة لتيودور هيكر Theodor Haecker عنوانها «الحرب والقادة الرّوحيّون» يستعيد فيها آراء كراوس المناهضة للحرب. وقد تعرّف ريلكه إلى رئيس تحرير «المقْطر»، لودفيغ فون فيكر Ludwig von Ficker، عن طريق الفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين Ludwig Wittgenstein، الذي كان قد ترك لفيكر مبلغاً ضخماً من المال طلب منه أن يهبه كمنحة لشاعرين معوزِين، شريطة ألاّ يعرفا هويّة الواهب، فقسمّه فيكر على ريلكه وتراكل. إلاّ أن ريلكه أناط بناشره أنطون كيبينبرغ مهمّة إدارة المنحة التي ذهبت إليه، فوظّفها النّاشر بدون عِلم ريلكه في

سُلَف الحرب فضاعت هدراً. ولريلكه نصّ مهدى إلى فتغنشتاين عنوانه «إلى صديقي الذي لا أعرفه»، كما أرسل له عن طريق فيكر نسَخاً بخطّ بيده من المرثيّتين الأولى والثّانية من «مراثي دوينو» وقصائد أخرى ظلّ فتغنشتاين يحملها إزاء قلبه طيلة سنوات الحرب.

٢ ـ هذه الأناشيد الخمسة هي عمل ريلكه الوحيد المرتبط بحدث سياسيّ: بداية الحرب العالميّة الأولى.

٣ ـ هذا العمل يحمل بصورة واضحة تأثير شاعر سابق لريلكه هو هولدرلين Hölderlin. وريلكه نفسه أقرّ بهذا التأثير في رسالته المؤرّخة في ٢٤ تمّوز/يوليو ١٩١٤ إلى نوربرت فون هيلنغرات Norbert von Hellingrath، وهو أديب شابّ أخذ على عاتقة نشر آثار هولدرلين الكاملة مسلّطاً الضوء على إنتاج الشاعر الأخير (وسيلقى هيلنغرات مصرعه في الحرب نفسها). كان ريلكه قد ساهم مساهمة فعّالة في إعادة اكتشاف كتّاب مهمّشين (كلايست Kleist وبوشنر Büchner وشتيفتر Stifter)، وانخرط بقوّة في المحاماة عن المدرسة الانطباعيّة في الشّعر، مدافعاً عن فرانتس فيرفل Franz Werfel وغيورغ تراكل. كما كان قد دافع في روايته «دفاتر مالته...» عن علاقة غوته العشقيّة ببتينا Bettina، وهي فتاة كانت تصغر مؤلّف «الدّيوان الغربيّ ـ الشرقيّ» بعقود عديدة. كان ريلكه دائم الوقوف إلى جانب المعرّضين للاتّهام والتّهديد والاستبعاد. وكان قد اكتشف عمل هولدرلين قبل ظهور الأجزاء الأولى من نشرة هيلنغرات الشّهيرة لآثاره (وكان قد التقى هذا الأخير بباريس في ١٩٠٠). وإنّ «انبعاث» الكتابات الأخيرة لهولدرلين بفضل هذه النّشرة هو الذي يقف وراء تأثير الشّاعر الألمانيّ على أناشيد ريلكه الخمسة هذه وعلى رسائله اللاّحقة التي يعرض فيها موقفه من الحرب.

وعليه، فلهذه القصائد الوجيزة الخمس مكانة خاصّة في عمل ريلكه.

قد يندفع البعض إلى التّفكير بإزائها بتناقض صارخ داخل عمله، بل حتّى بخيانة له. إلاّ أنّ قراءة متأنيّة لها ترينا أنّها، بالرّغم من سخرية صديقه الكاتب كارل كراوس منها، غريبة بالكامل عن النّزعة الاحترابيّة القومانيّة التي كانت سائدة يومذاك في ألمانيا والنّمسا (مثلما في فرنسا من موقعها الخاصّ في الحرب). وقد ساهم في تغذية هذه النّزعة كتّاب ألمان بينهم حتّى توماس مان Thomas Mann، وفرنسيّون بينهم موريس بارّيس Maurice Barrès. بل إنّ هذه الأناشيد الخمسة وفيّة لنزعة هولدرلين الوطنيّة، التي تشمل كلّ الشّعوب الأوروبيّة، شعوب تُسلّط قصائد ريلكه هذه الضّوء على ذهان جماهيريّ استبدّ بها بلا تمييز. وينبغي القول أيضاً إنّه كان يسود في تلك الفترة انتظار قياميّ حتّى لدى أكثر الكتّاب وضوح بصيرة. يشمل الأمر كارل كراوس وفرانتس كافكا وبعض الشّعراء، منهم غيورغ هايم Georg Heym الذي كان، شأنه شأن غيورغ تراكل، مسكوناً برؤية كارثة وشيكة الوقوع. هذا ما عبّرت عنه قصيدة تراكل «الإنسانيّة» (١٩١٤)، وقصيدة هايم الشّهيرة «إله الحرب» (١٩١٢).

اللاّفت للنظر في أناشيد ريلكه الخمسة هذه هو كونها تحمل تغيّر رأي ريلكه بقدر ما كان يتقدّم في كتابتها. فهو يقدّم فكره «المعدول»، أي الذي يراجع نفسه ويعدّل أطروحاته، في نصّ واحد حافظ هو بكامل الأمانة على تشظّيه وتمزّقه وتجاوزه لنفسه[1]. وهذا التغيّر عبّر عنه الشّاعر بكامل الوضوح في رسالته إلى أمّ جنديّ متطوّع اسمه تانكمار فون مونشهاوزِن Thankmar von Münchhausen لجأت هي وابنها إلى الشّاعر يحاورانه عبر رسائل بشأن الحرب. كتب ريلكه للأمّ في ٢٩ آب/ أغسطس ١٩١٤: «في

(١) يمكن القول أيضاً إنّ الشّاعر حافظ على «نسخه» لخطابه، بالمعنى العربيّ الدّقيق لمفردة «النّسخ» ولجدليّة «النّاسخ والمنسوخ» في العربيّة (المترجم).

الأيّام الأولى، اتّبع فكري التيّار العامّ الزّاخر، وساهمَ فيه على شاكلته، ثمّ فئتُ إلى نفسي، نفسي المعزولة بصورة لا يمكن التّعبير عنها، وإلى قلبي القديم، القلب السّابق (الذي لا أقدر أن أتنكّر له...)». هذا «القلب القديم» يذكره الشّاعر في النشيد الرّابع من نصّه هذا: إنّه قلب الثّقافة الغربيّة في أفضل نماذجها غير الرّسميّة. وكتب ريلكه للشابّ الجنديّ نفسه في ١٧ أيلول/سبتمبر ١٩١٤ معبّراً عن رفضه لأناشيده الخمسة: «هي عائدة إلى أيّام الحرب الأولى (أين صارتْ تلك الأيّام؟). يومذاك ارتمينا جميعنا في القلب المشترك الذي انتصب فاغراً على حين غرّة. الآن، وأيّاً كان الواحد منّا، ينبغي أن نشرع بحركة متجاوِزة ونضطلع بها: أن يعود كلّ منّا من القلب المشترك إلى قلبه الخاصّ، قلبه المهجور الغفل».

يمكن أن نجد تصريحات مماثلة في رسائل ريلكه إلى صديقته لو أندرياس ـ سالومي. إلاّ أنّ مراسلته لهذا الجنديّ الشابّ تتمتّع بأهميّة خاصّة: إذ كان الفتى يومذاك يحارب على الجبهة البلجيكيّة، وكان بعُمر بطل قصيدة ريلكه «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه».

يتموقع الأساسيّ، من حيث تعديل ريلكه لموقفه عن الحرب، في بداية النشيد الثّالث: «منذ ثلاثة أيّام...». إنّ السّكرة الجماعيّة التي اجتذبت ريلكه لم تدم سوى ثلاثة أيّام كتب فيها النّشيدين الأوّل والثّاني. وإنّ التحليل الشّكلانيّ للقصيدة لا يدع مجالاً للشكّ: فهذه «الانعطافة» من التّهليل للحرب إلى التحذير من مغبّاتها وفظائعها، ومن الارتماء في «القلب المشترك» إلى العودة «إلى القلب الشخصيّ»، هذه الانعطافة تحدث في منتصف القصيدة، وبالضّبط في البيت ٧٤ من بين أبيات الأناشيد الخمسة البالغ عددها ١٤٥ بيتاً. في منتصف النّشيد الثالث، الذي يتوسّط هو نفسه القصيدة، تحدث انعطافة جدل سلبيّ يعبّر عنه قول ريلكه: «ومع ذلك...» dennoch: صيغة حاسمة للمراجعة الفكريّة أو للفكر المعدول الذي يصحّح

نفسه. وهي تذكّرنا بصيغة «ولكنْ» *aber* التي كان هولدرلين يُكثر من استخدامها للتعبير عن انعطافات فكره الكثير المراجعة لذاته هو أيضاً.

في بداية النّشيد الثّالث، يستحضر ريلكه عمل «إله الحرب» لا بروح هولدرلين بل بروح غيورغ هايم: إذابة «أنا» الشّاعر لها نتائج كارثيّة، إذ يلفي نفسه مجبَراً على الكلام انطلاقاً من «الفم المشترك» أو «الفم الشّائع». و«الإله الجارِف» *reissende Gott* (تعبير لهولدرلين)، الإله الذي يجرف ويجتثّ كلّ ما في طريقه، يكون هنا موضوعاً تحت طائلة الشكّ باسم إله آخر هو «إله المعرفة»: يصوّر ريلكه «إله الحرب» مدمِّراً «إله المعرفة»، أي ميراث فلسفة الأنوار الذي يؤكّد هو في مواضع عديدة على عدم كفايته ولكنّه يدافع عنه عندما يكون هذا الميراث في خطر. من هنا النبرة الرّثائيّة التي يحملها النّشيدان الرّابع والخامس: إنّه «جنّاز» لثقافة بكاملها، شديد القرب ممّا كتبه فرويد في «عسر في الحضارة» *Das Unbehagen in der Kultur* (١٩٢٩)، هو الذي كان بين ١٩١٤ و١٩١٨ يسعى إلى تشخيص بواعث هزيمة فكر الأنوار، كما كان يقوم بذلك «خصمه الحميم» كارل كراوس في كتابه «الأيّام الأخيرة للإنسانيّة» *Die letzten Tage der Menschheit* (١٩١٨).

مع هذا، يظلّ شيء من الإحساس بالحرَج أو العُسر يرافق نصّ ريلكه هذا، نظراً للتأثير الذي مارسته ظروف وعوامل خارجة عن إرادة الشّاعر، وفي أوّلها الاستخدام الشوفينيّ الواسع من قبل الألمان لقصائد هولدرلين الوطنيّة، التي تأثّر هو بها في بداية أناشيده هذه، وواقعة الحرب نفسها. إنّ ريلكه، الذي هو صانع بارع للأساطير الفرديّة، ينقاد هنا على مدى صفحتين أو ثلاث إلى ميثولوجيّة إله الحرب الجماعيّة، ثمّ سرعان ما ينقلب بقصيدته من التّهليل للحرب إلى المناحة. يبدأ هذا بقراءة مزدوجة ممكنة لبعض التّعابير. فالتّعبير *der gefürstete Tod* (في النّشيد الرّابع) يعني «الموت

الأمير»، «الموت المحوَّل إلى أمير». إلاّ إنّه، من جهة، يحيل صوتيّاً إلى القول *der gefürchtete Tod* («الموت المخشيّ»)، فليس ثمّة بين هذا التّعبير والتّعبير السّابق سوى فارق واحد هو «الشّين» هنا و«السّين» هناك؛ ومن جهة ثانية فهو يمكن أن يعني أنّ الموت يحيل كلّ جنديّ أميراً (يكرّسه)، وكذلك أنّ الحرب تنصّب الموت نفسه أميراً. وليس من لبس ممكن في الأبيات الأخيرة التي يدعو فيها الشّاعر المحاربين إلى «عدم خشية المناحة»، المناحة التي هي معرفة للألم والخسارة، وللخطأ خصوصاً (ريلكه يتحدّث عن «خطأ» بالحرف الواحد ويلوم الألمان على انغلاقهم أمام الثقافات الأجنبيّة، هم الذين بنوا ثقافتهم بالأخذ عن الغير).

هكذا تمخّضت تجربة ريلكه الوحيدة في مجال الأساطير الجماعيّة عن انقشاع للوهم يقرّ به هو نفسه في رسائله. إنّ «إله الحرب» الذي تصوَّره البعض جديداً هو في الحقيقة إله «قديم جدّاً»، تكشف القصيدة عن كونه يعود بالإنسانيّة إلى ما قبل الثقافة. سوى أنّ الحرب هي، كما كتب إلياس كانيتي Elias Canetti: «الدّيانة الأكثر عناداً».

«مراثي دوينو» *Duineser Elegien* (1922)

كانت نشأة «مراثي دوينو» مُحاطةً بهالة شبه دينيّة منذ البداية. في رسالة إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس، مؤرّخة في ١٦ كانون الثّاني/ يناير ١٩١٢، يشبّه ريلكه قصر دوينو Duino بجزيرة بطموس اليونانيّة التي كان الرّومان يستخدمونها لنفي المغضوب عليهم، والتي إليها نُفيَ يوحنّا الرّسول وهناك حرّر رؤياه. كان الرّوائيّ النمساويّ روبرت موزيل Robert Musil يرى في ريلكه أستاذاً في صناعة التّناظرات. كتب موزيل: «لذا فإنّ جميع الأشياء والصّيرورات الحاضرة في قصائده تتمتّع فيما بينها بوشائج عميقة وتغيّر أماكنها كما تفعل النّجوم التي تتحرّك دون أن نلاحظ ذلك.

لقد كان هو بمعنى من المعاني الشّاعر الأكثر دينيّة منذ نوفاليس Novalis، لكنّي في الأوان ذاته لستُ واثقاً من أنّه كانت لديه أيّة نزعة دينيّة».

إنّ العنصر الأكثر بروزاً في التّفسيرات التي تقدّم بها ريلكه والمحيطون به (خصوصاً لو أندرياس ـ سالومي والأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس) بخصوص نشأة «مراثي دوينو» هو مفهوم الإملاء (بمعنى نصّ يُملى إملاءً، كأنّما من لدن قوّة خفيّة، كما في الوحي). تروي الأميرة فون تورن أوند تاكسيس في مذكّراتها الصّادرة في ١٩٣٢ نادرةً مشكوكاً في صحّتها مفادها أنّ ريلكه خُيِّل إليه ذات يوم، وهو على شاطئ البحر، أنّه سمع في عزيف رياح «البورا» (الشّماليّة الشّرقيّة) صوتاً يصرخ به: «مَن إذا ما صرختُ سيسمعني في مراتب الملائكة؟» (أي ما سيصبح العبارة الأولى من المرثيّة الأولى من «مراثي دوينو»). الحقّ، لقد قام حول «مراثي دوينو» مناخ مُشبع بالانتظار. كما لا يمكن ألاّ نتذكّر هنا اهتمام ريلكه وبعض أصدقائه بالظّواهر النفسيّة غير الاعتياديّة أو الغيبيّة (بارابسيكولوجيا). لكنّ مهما فكّرنا بهذه الجوانب فعلينا الإقرار بأنّ ريلكه قد حوّل «الرّسالة» أو «المهمّة» المُملاة عليه على هذه الشّاكلة والتي تتمثّل في كتابة «مراثي دوينو»، حوّلها إلى مشروع ضخم. كتب أودو ك. ميزون Eudo C. Mason: «كانت رغبة ريلكه الدّائمة هي أن يحوّل جوّانيّة الإنسان إلى بُعد شاسع». وبالمقارنة مع الفترة الباريسيّة التي ولدت فيها مجموعة «قصائد جديدة» التي كان ريلكه يحتفل فيها على شاكلة رودان وسيزان بالعمل الشّاقّ الذي يقوم به الفنّان في محترفه، فإنّ «مراثي دوينو» تطلّبت إعدادات تدفع بالأحرى إلى التّفكير بمسيرة أو بممارسات دينيّة كالخلْوة والانتظار وما إليهما.

يُدهشنا بادئ ذي بدء تماثل الأجواء و«الدّيكوارت» التي يدور داخلها انتظار ريلكه لعمله: ففي ١٩١٢ كان يقيم وحيداً في ضيافة الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس في موقع مهيب هو قصر دوينو الواقع على شاطئ

البحر الأدرياتيكيّ غير بعيد عن مدينة تريستا الإيطاليّة (كانت يومذاك تابعة للنّمسا). كان ذلك في الشّتاء، في الفترة المنحصرة بين عيد الميلاد وعيد الفصح. وعندما أمضى ريلكه شتاء ١٩٢٠ في قصر بيرغ آم إرشل Berg am Irchel، قرب ميونخ، فهو كان يأمل أن يعثر على مناخٍ مماثلٍ لذاك. ولقد خاب أمله هذا فهو لم يعترف بقصائده التي كتبها في هذا القصر بين تشرين الثّاني/نوفمبر ١٩٢٠ ونيسان/أبريل ١٩٢١، والتي ستُنشَر بعد وفاته تحت عنوان «من أوراق الكونت ك. ف.» *Aus dem Nachlass des Grafen C. W.*، كما لو كانت هذه القصائد قد «أملاها» عليه «صوت» غريب لا صلة له بما كان هو ينتظره.

كان انتظار ١٩١٢ انتظاراً للقاء بين الشّاعر وذاته. في أزمته الإبداعيّة تلك فكّر ريلكه بالاستعانة بالتّحليل النّفسيّ، إلا أنّه امتنع عن ذلك في اللّحظة الأخيرة بنصيحةٍ من لو أندرياس ـ سالومي، وتلقّى بين جدران دوينو المتقشّفة المراثي الأولى من «مراثي دوينو» بمثابة تعويض. في ١٠ كانون الثّاني/يناير ١٩١٢، كتب ريلكه إلى لُو رسالةً تتضمّن نوعاً من الاستعادة لجميع إحباطاته النّفسيّة وعرضاً للعديد من مضامين عمله القادم، أي «المراثي». ولقد حثّته هي بقوّة في رسالتها الجوابيّة على ضرورة الاستغناء عن التّحليل النّفسيّ. كانت تعرف عالمه النفسيّ والإبداعيّ جيّداً، وكانت تخشى أن تتبخّر بذور «مراثي دوينو» أثناء العلاج. وبعد سنوات عديدة، ستكتب إلى صديقتها آنّا فون مونشْهاوزن Anna von Münchhausen في ٣١ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٢٩ مستعيدةً تجربة ريلكه هذه: «إنّ هذه المناهج [مناهج التّحليل النّفسيّ] غير قابلة للاستخدام لدى الفنّان المكتمل (هذا هو رأيي أنا، لا رأي فرويد) بلا كبيرِ أخطار».

في ١٤ كانون الثّاني/يناير ١٩١٢، أي في الأسبوع نفسه، كتب ريلكه إلى فيكتور إميل فون غيبزاتِل Victor Emil von Gebsattel، وهو الطّبيب

النّفسي الذي كان هو يفكّر بالاستعانة به: «يبدو لي دائماً أنّ عملي [الشّعريّ] يشكّل في العمق نوعاً من العلاج الذّاتيّ». وهي الرّسالة نفسها التي يصف له فيها قصر دوينو حيث أصبح يقيم والذي سيكتب فيه المراثي الأولى: «إنّ مزايا [الإقامة في دوينو] متعدّدة، وإذا ما أحسنتُ أنا الإفادة منها فيمكنني أن أنتظر بعض النّفع. على الأقلّ من حيث العزلة المطلقة التي تتيحها الإقامة في هذا القصر (...) إنّني أشتاق هنا إلى العمل، وأعتقد أحياناً أنه يشتاق إليّ ـ ولكنّنا لا نتلاقى».

وبعد أيّامٍ قليلة، وبالذّات في ٢٠ كانون الثّاني/يناير ١٩١٢، كتب ريلكه إلى لُو رسالةً يستعيد فيها فكرة الاستعانة بالتّحليل النفسيّ من جديد: «تفهمين أنّ فكرة الخضوع إلى تحليل نفسيّ تخطر على بالي بين الفينة والفينة. الأرجح أنّ ما أعرفه من كتابات فرويد لا يرضيني، لا بل إنّه ليُنفّرني أحياناً، لكنّ الشّيء الذي يفرض نفسه من خلاله يتمتّع بجوانب صائبة وقويّة، وأنا أظنّ أنّ غيبزاتِل يستخدمه بنجوع وحذر. أمّا في ما يخصّني فسبق أن كتبتُ لكِ أنّني من ناحية المشاعر والعواطف أخشى بالأحرى هذا التّنظيف [للنّفس]، وأنّني نظراً إلى طبيعتي، لا أستطيع أن آمل منه شيئاً. إنّه يتمخّض عن شيء أشبه ما يكون بروحٍ تمّ تعقيمها، عبثٍ صُوِّرَ إنساناً، صفحة من دفتر مدرسيّ تمّ تصحيحها بالحبر الأحمر». مع هذا كلّه، وبالرّغم من هذه الحجج، يبدو ريلكه غير واثقٍ بما فيه الكفاية بأنّ العلاج الذّاتيّ سيكفيه: «إنّ طبيعتي الجسمانيّة معرّضة لخطر التّحوّل إلى مجرّد كاريكاتور لطبيعتي الرّوحيّة» (الرّسالة نفسها). فردّت لُو على الفور ببرقيّة تلتها رسالة كان الهدف من كلتيهما إقناع ريلكه بعدم اللّجوء إلى التّحليل النفسيّ. فأجابها ريلكه في ٢٤ من الشّهر نفسه: «بتّ أعرف أنّ التّحليل النّفسيّ لن يتمتّع بالنّسبة إليّ بأيّ معنى إلاّ إذا ما حملتُ على محمل الجدّ الفكرة التي ستنجم عنه، والمتمثّلة في **هجران الكتابة**، هذه

الفكرة التي كنتُ ألوّح بها لنفسي كنوعٍ من التّرويح عندما كانت [روايتي] «دفاتر مالته لوريدس بريغه» بصدد الاكتمال. في هذا الحالة فقط، يحقّ للمرء أن يسمح بطرد شياطينه ما دامت هذا الشّياطين تمثّل بالفعل في الحياة المدنيّة عنصر بلبلة واضطراب. لكن بعد ذلك، وإذا ما غادرت الملائكة هي أيضاً، فينبغي القبول بالأمر كشيءٍ بسيط والاقتناع بأنّهم في المهنة الجديدة التي سأمارسها (أيّة مهنة؟) لن يكون لهم بالتّأكيد أيّ عمل». هكذا تبدو الحياة النّفسيّة الطّبيعيّة وهي تتّخذ هنا الصّورة المسيحيّة جدّاً، صورة تعزيم أو طردٍ لـ «الشّياطين»؛ إلاّ أنّ خطر طرد «الملائكة» في الوقت نفسه، هذا الخطر الذي كان ريلكه يخشاه إلى أبعد حدّ، قد تمّ تفاديه: في ٢١ كانون الثّاني/يناير ١٩١٢ «تلقّى» ريلكه المرثيّة الأولى.

بعد ذلك بعشر سنوات، في شباط/فبراير ١٩٢٢ وفّر البرج القروسطيّ المُسمّى موزو ـ سور ـ سيير Muzot-sur-Sierre في منطقة الفاليه Le Valais السّويسريّة الفرانكوفونيّة، وفّر لريلكه مكاناً ينجز فيه «مهمّته العليا»، تحت رعاية عشيقته الرّسّامة الرّوسيّة الأصل بالادين كلوسوفسكا Bladine Klossowska التي كان هو يدعوها «مرلين» Merline (١٨٨٦ ـ ١٩٦٩). ولقد عُني ريلكه عناية تامّة بتهيئة انتظار العمل وأقصى مرلين عنه، وقلّل من مراسلاته بقرارٍ واعٍ وأبعد عن المنزل جميع المجلاّت والصّحف (خلا «المجلّة الفرنسيّة الجديدة» .La N. R. F التي كان يشرف عليها صديقه أندريه جيد).

للقبض على طابع الضّخامة والقداسة الذي يعزوه ريلكه لولادة «مراثي دوينو»، ينبغي أن نذكّر بالبيت الأخير من الجنّاز الذي كرّسه ريلكه في ١٩٠٨ للشّاعر الشّاب المنتحر الكونت وولف فون كلاكرْويْث: «من يتكلّم عن الظّفر؟ التّجاوز هو كلّ شيء؟». إنّ ما حدث في شباط/فبراير ١٩٢٢ هو أنّ ريلكه قد انتصر، وما عاد يتردّد عن استخدام مفردة النّصر أو الظّفر

بهذا الخصوص. كتب إلى مرلين في التّاسع من الشّهر المذكور: «لقد قمتُ، وبصورة مجيدة كما أعتقد، بما كان يُثقل عليّ ويقلقني. لم يستغرق ذلك سوى أيّام معدودة، ومع ذلك فلم أحتمل من قبلُ قطّ مثل هذا الإعصار الذي عصف بقلبي وفكري. (...) لقد ظفَرتُ».

وفي العاشر من الشّهر نفسه كتبَ لصديقته ناني فوندرلي ـ فولكارت Nanny Wunderly-Volkart (التي كان يسمّيها باسم إلاهة النّصر في الميثولوجيا اليونانيّة: «آه يا نصراً صغيراً مُجَنَّحاً إلى الأبد وبكامل الفخر [...]/ إنّه النّصر! النّصر!/ تسعُ مراثٍ...».

على هذه الوتيرة راح يكتب لأصدقائه وصديقاته متحدّثاً عن انتصاره على انتظاره للعمل الكبير. وإلى جانب هذه النّبرة «الحربيّة»، احتفى بالحدث بأسلوب دينيّ نوعاً ما: «يا مرلين، لقد نلتُ خلاصي». وسمّى كتابة «مراثي دوينو» «عاصفة إلهيّة لا يحتملها أحد». في رسالته إلى ناشره، راح يتكلّم على «نهارات محظيّة بطاعةٍ واسعةٍ في الفكر»، وعلى «إعصار يجتاح الفكر والقلب». أمّا لُو أندرياس ـ سالومي فيتكلّم لها على «مُعجزة. بركة». وأخيراً، أرسل إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس التي أهداها العمل كلّه الذي كان هو قد بدأ بكتابته في قصرها قبل ذلك بعشر سنوات، قصر صار اسمه إلى ذلك يتصّدر عنوان العمل، أرسل في مساء ١١ شباط/فبراير نفسه وثيقة حقيقيّة لـ«ميلاد العمل وتعميده»: «أخيراً،/ يا أميرة،/ أخيراً هوذا اليوم المبارك، المبارك حقّاً، الذي يسعني أن أعلنَ لكِ فيه (...) عن اكتمال/ المراثي/ وعددها:/عشرٌ/ (...) الكلّ كُتب في بضعة أيّام، كانت تلك عاصفة حقيقيّة تنبو عن الوصف، عاصفة في الفكر (كما في دوينو بالأمس)، كلّ ما هو عصبٌ ونسيجٌ فيَّ تمزّق ـ أمّا عن تناول الطّعام طيلة تلك الأيّام فما كان ينبغي التّفكير في ذلك، اللّه وحده

يعلم مَن أطعمني./ لكن الآن هوَ ذا الشّيء كائن. كائن. كائن./ آمين/ (. . .) وسيحمل ذلك عنوان:/ «مراثي دوينو».»

إنّ عنصراً أخيراً يسترعي الانتباه في مختلف تصريحات ريلكه حول عمله هذا. فهو عندما يهتف: «لقد انغلقت حلقة الدّم والأساطير التي دامت عشر (أقول: عشر) سنوات غريبة. وقد كان غياب ذلك ـ الآن فحسب أحسّ بهذا إحساساً تامّاً ـ كمثْلِ بترٍ لقلبي»، عندما يهتف الشّاعر على هذه الشّاكلة فهو يلحف في التأكيد على حقيقة أنّ الأبيات الأولى من المرثيّة العاشرة، تلك الأبيات التي كتبها في دوينو في ١٩١٢، قد وجدت بعد عشر سنوات تتمّتها كأنّما بمعجزة. ولوصف العمل الذي بدأه في قصر دوينو (الذي دمّرته الحرب)، والذي فرغَ منه بين «حيطان موزو الهَرِمة»، يستخدم ريلكه استعارةً طبّيّة: anheilen، تسمّي استئناف عضوٍ نموّه بعدما أوقفه عنه جرح. على هذه الشّاكلة أصبح هو، بتعبيره هو نفسه، «مُعاصِرَ ذاته من جديد».

مع ذلك، فإذا كان المقرّبون من ريلكه قد أعلنوا إعجابهم بما أعرب عنه عمله من استمراريّة، أي انتصاره على «فترة الحرب المشؤومة»، كما لو كانت «مراثي دوينو» تأتي بالشّفاء للجرح المتولّد من تلك الكارثة التّاريخيّة، فإنّ أشخاصاً آخرين قد امتعضوا أو استغربوا ألاّ يحمل هذا الصّرح الشّعريّ أثراً لتمزّق العالم الغربيّ في تلك الحرب. إلاّ أنّ آخرين ـ لا سيّما بين أفراد جيل الحرب الذي سُمّيَ «الجيل الضّائع» ـ اعتبروا «مراثي دوينو» بالعكس تعبيراً عظيماً عن تلك الأزمة التّاريخيّة. بل لقد ذهب بعضهم إلى حدّ اعتبار المرثيّة السّادسة، التي كان ريلكه يسمّيها «مرثيّة البطل»، والتي كتبها في دوينو في ١٩١٢ ـ ١٩١٣، أي قبل الحرب بشهورٍ عديدة، وجدوا فيها صورة ريلكه «بطوليّ الرّوح» وعدّوها خلاصة لتجربته أثناء الحرب.

الشّكل الفنّي لـ«مراثي دوينو»

لئن لم تشكّل «مراثي دوينو» انعكاساً دقيقاً للتّاريخ، فهي تطرح حقّاً سؤال جوهر الكيان الإنسانيّ في حقبة النهليستيّة. لقد انهارت جميع الرّكائز التّقليديّة: «. . . غريبٌ/ أن نرى كلَّ ما كان متلاحِماً وهو يتطاير في الفضاء بلا لُحمة» (المرثيّة الأولى). إنّ «مراثي دوينو» إنّما هي محاولة أخيرة للعثور على «مكان» للإنسان، أي على محلٍّ له في الزّمن والفضاء («محلّ ومُقام ومَلاذ وأرضيّة وبَيت»، المرثيّة العاشرة). كما أنّها تشكّل في أعقاب فلسفة نيتشه إحدى أكبر التّظاهرات الثّقافيّة لتجربة العزلة وغياب ما كان لوكاتش يدعوه بـ «الملاذ المتعالي». لقد أدرك بول فاليري Paul Valéry هذه الوضعيّة جيّداً، إذ كتب لريلكه قائلاً: «ريلكه، عزيزي ريلكه، يا من تدين لك أبياتي برنينها في لغةٍ أجهلها، ـ إنّ كلّ الأشياء لتتضافر لتجرّدني من الوقت والقوّة اللاّزمين لأحسن التّعبير عن كلّ ما أعتقد به بخصوصك. . . أتتذكّر كم كنتُ أندهش من تلك العزلة القصوى التي وجدتكَ فيها عندما تعارفنا؟». كان فاليري قد تعرّف على ريلكه في قصر موزو في ٦ نسان/أبريل ١٩٢٤، وسيصفُ القصر كما يأتي: «قصر صغير جدّاً، ومتوحّد بصورة رهيبة، في موقع شاسع يؤوي جبالاً شديدة الاكتئاب. غرف قديمة وشاردة الذّهن، أثاثها مظلم، ونهاراتها ضيّقة، هذا كلّه كان يعتصر قلبي. . . كم كنتُ ساذجاً إذ أسِفتُ على إقامتكَ في مكانٍ كهذا، في حين كان فكرُكَ يُطلِع من ذلك الفراغ أعاجيب، ويحوّل الدّيمومة إلى أمّ! إنّ منزلك ذاك ليثير الحسد أكثر من أيّ منزلٍ سواه، ذلك البرج المنخفض، برج موزو المسحور».

عندما كتب فاليري هذه الرّسالة كان الاحتفال بـ«مراثي دوينو» قد بدأ منذ عامَين، إلاّ أنّ الشّاعر الفرنسيّ أحسن القبض على هذين البُعدَين الأساسيّين للمكان الذي كان يعيش فيه ريلكه: «العزلة القصوى» و«الفراغ». ولا يدع

جواب ريلكه أي مجالٍ للشكّ في الدّلالة النّرجسيّة التي يحملها بالنّسبة إليه هذا الاعتراف به. كتب لفاليري في ٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٦: «[...] إنّني أجعلُ نفسي تنحف أمام رسالتكَ هذه ليتمكّن النّاس جميعاً من قراءتها من فوق كتفَيّ.»

لقد كتبَ الموسيقار إرنست كرينيك Ernst Krenek، الذي لحّن في ١٩٢٥ بضع قصائد لريلكه، كتب عن الشّاعر: «لم يكن عمره بصورةٍ من الصّور خمسين عاماً وإنّما ستّمائة عام أو ألفَي عام». إنّ الألفي عام تحيلان إلى العهد الذي بلغ فيه شكل المرثيّة ذروته الأولى في عهد الإمبراطور الرّومانيّ أغسطس، وذلك على أيدي بروبرتيوس Propertius وكاتولوس Catullus وأوفيديوس Ovidius. أمّا السّتّمائة سنة فتنطبق بالأحرى على عمر السّونيتة التي وُلِدت مع فرانتشيسكو بيتراركا (بترارك)[1] Francesco Petrarca.

إنّ ريلكه باختياره شكل المرثيّة قد قام باختيارٍ كلاسيكيّ، اختيار نابع من التّراث الألمانيّ (من غوته Goethe في «المراثي الرّومانيّة» إلى شيلر Schiller في «نيني» فهولدرلين Hölderlin في «خبز وخمر»). كما يموقع نفسه بصورة غير مباشرة في السّجال النّظريّ العريض الذي دشّنه شيلر في ١٧٩٥ في مقالته «في الشّعر السّاذج والشّعر العاطفيّ»، التي يمثّل فيها الشّعر العاطفيّ الشّعرَ الفنّيّ الأكثر ابتعاداً عن شعر الطّبيعة، ويندرج الشّعر الرّثائيّ ضمن الشّعر العاطفيّ. داخل هذا السّجال يقف ريلكه في أقصى

---

(١) ثمّة فوارق أساسيّة بين فنّ الرّثاء عند العرب وممارسته في التّراث الغربيّ في شقّيه الأصليّين اليونانيّ واللاّتينيّ (ومن كليهما نهلَ الشّعر المكتوب بالألمانيّة الذي ينتمي إليه ريلكه). فلدى هؤلاء تشمل «المرثيّة» كلّ خطاب ذي صبغة تراجيديّة أو مأساويّة ويكون قريباً من الشّكوى الفلسفيّة الطّابع عند العرب. وبهذا تمتاز معالجات «مراثي دوينو» لريلكه. أمّا عندما تنحصر المرثيّة بشخص متوفّى فتُدعى «جنّازاً»؛ وهي قد تكون مرتبطة بالغناء، وفي هذه الحالة تُدعى «مناحة» (المترجم).

القطب «الرّثائيّ». إنّ أحد الأسماء المعطاة في الألمانيّة للمرثيّة هو Klagelied التي تُترجَم كذلك إلى «مناحة» و«شكوى»، والمفردتان الأخيرتان يستخدمهما ريلكه داخل «المراثي» هما أيضاً. وفي المرثيّة الأولى يبدو جوهر الفنّ (الموسيقى والشّعر) متجسّداً في المناحة المغنّاة على أثر موت لينوس Linos. كان ريلكه يقول عن الشّاعر الانطباعيّ النّمساوي غيورغ تراكل إنّ حياته «كانت تصدر عن أسطورة لينوس». تقول الأسطورة إنّ لينوس كان موسيقاراً وإنّ أبولو (الذي ترى بعض الحكايات إنّه كان أباه بالذّات) قد حكم عليه بالموت لأنّه تجرّأ على منافسة الآلهة في فنّ الغناء. كما أنّه ابتكر «الهارموني» (التوافقات الموسيقيّة) وأدخل الأبجديّة الفينيقيّة إلى اليونان. ويرى تقليد أسطوريّ آخر أنّه هو من كان معلّم أورفيوس. ويأتي ذكر لينوس في نهاية المرثيّة الأولى من «مراثي دوينو» بمثابة إعلان عن «سونيتات إلى أورفيوس» التي يعرّفها ريلكه نفسه بأنّها «نصب جنائزيّ» مُهدى إلى فتاةٍ راحلة هي ضربٌ من أوريديس جديدة: الرّاقصة فيرا أوكاما كنوب. وتتمثّل إحدى الوشائج الرّابطة بين العملَين (المراثي والسونيتات) في حضور «الموتى الصّغار» (الموتى الرّاحلين مبكّراً أو قبل الأوان) وفي الرّابطة الأصليّة التي تجمعهم بالولادة الأسطوريّة للشّعر في أحد أقدم أشكاله، أي المناحة الرّثائيّة.

الحقّ إنّ ريلكه لا يحترم الإكراهات الشّكليّة والعروضيّة للبيت الرّثائيّ المزدوج القديم إلاّ في مواضع استثنائيّة، خصوصاً في البيتيْن اللّذين يستحضر فيهما لينوس في نهاية المرثيّة الأولى. وعلى الرّغم من حرصه الواضح على تحقيق وحدة شكلانيّة لهذا العمل، فهو قد منح نفسه حرّيّة كبيرة في معالجة الوزن والقوافي. فالمرثيّتان الرّابعة والسّادسة مكتوبتان في أبياتٍ مرسلة (بلا قوافٍ) كما في أغلب نصوص المسرح الكلاسيكيّ الألمانيّ. وهذا ما فعله ريلكه أيضاً في «جنّاز» المكرّس هو أيضاً لفنّانَين

راحلَين باكراً. يمكن أخيراً الاستماع إلى «مراثي دوينو» باعتبارها «أليغوريا» أو حكاية رامزة لكلام المكان نفسه، أي قصر دوينو الذي دمّرته الحرب ولم يعد موجوداً إلاّ عبر صوت هذه المجموعة الشّعريّة.

استقبال العمل وتأويله

لا تمثّل «مراثي دوينو» أحد أكثر النّصوص ترجمةً في الأدب الألمانيّ فحسب، بل هي أيضاً أحد الأعمال الأكثر تلقّياً للتأويل والنّقد. إنّ كلّ النّظم الفكريّة والأيديولوجيّة القائمة على وجه البسيطة قد حاولت أن تغرس رايتها في أرض هذه القصائد بحجّة مدّ القارئ بالمفاتيح الضّروريّة لفهمها. وإنّ التّأويلات التي لقيتها «مراثي دوينو» لَمتناقضة بقدر ما هي متعدّدة. يروي مانفريد دورتساك Manfred Durzak، الذي كان تلميذ بيتر زوندي Peter Szondi وحضر حلقته الدّراسيّة المكرّسة لـ«مراثي دوينو»، يروي أنّ أستاذه هذا (وهو ناقد معروف) لم يتمكّن من أن يتجاوز في شرحه النّقديّ البيت الأربعين من المرثيّة الأولى. هذه النّادرة توضّح جيّداً الصّعوبات التي تلازم بالضّرورة كلّ مقاربة نقديّة لسلسلة شعريّة تبدأ بالتّعبير خلال عدد من التّداعيات عن مجموع المضامين التي يطوّرها الشّاعر من بَعد على امتداد العمل، وذلك بالمعنى الذي به «يطوّر» الموسيقيّ «ثيمة» معينة، منوِّعاً عليها ومستغلاً احتياطيّاتها كلّها. هكذا يمكن فهم المرثيّة الأولى باعتبارها «استهلالاً» موسيقيّاً أو بالأحرى «عرْضاً» للمضامين.

سنتناول هنا المضامين السّبعة الكبرى لـ «المراثي» حسب تسلسل ظهورها في العمل نفسه.

١ ـ **مسألة الفاعل**: إنّ القارئ يلفي نفسه منذ الأبيات الأولى في مواجهة تأرجحٍ شبه دائم بين «الأنا» و«النحن». هذا الذّهاب والإياب بين

المفرد والجمع تقطعه غالباً أبيات تُعرب عن حقيقة شاملة وتبدو في قطيعة مع التّساؤلات والشّكوك المتعدّدة التي تخترق الذّات الفاعلة أو الفاعل وكفى. إنّ منزلة فاعل «مراثي دوينو» أو فواعلها هي موضوع سجال قديم بين مختلف شرّاح ريلكه. فيرى البعض أنّ هذا الفاعل هو الكيان الإنسانيّ بعامّة، في حين يرى البعض الآخر أنّ الأمر يتعلّق بفاعل إجرائيّ (أمبيريقيّ) هو الشّاعر راينر ماريا ريلكه، المتدخّل الفعليّ في النّصّ. وإنّ تحليلاً منهجيّاً لـ«المهامّ» الملقاة على عاتق الفاعل في هذه القصائد ليعزّز بالفعل أطروحة الفريق الثّاني. ينبغي ألاّ ننسى أنّ «مراثي دوينو» قد تمّ انتزاعها من الفكرة التي رفض الشّاعر اتّباعها في إشفائه من عُصابه الإبداعيّ وتحويله إلى إنسانٍ «طبيعيّ» كسواه. وعلى النّحو ذاته فإنّ المسألة المتواترة في العمل، مسألة النّرجسيّة، الحاضرة في أعمال الشّاعر منذ ١٩١٣ وعلى امتداد «سونيتات إلى أورفيوس»، نقول إنّ هذه المسألة ترجّح تأويل القصائد باعتبارها شعراً في الشّعر. إنّ ريلكه يضع مسألة الفاعل في امتداد فكر نيتشه: فالحماسة وثبوط العزيمة يتناوبان في فضاءٍ يحسّ به الفاعل باعتباره فارغاً ومستلَباً وشائهاً، فضاء يجد تمثّله أحد العوامل المساعدة في استخدام البوادئ السّلبيّة للأفعال الألمانيّة. ولقد أكّد حنّة أرندت Hannah Arendt وغونتر شتيرن Günther Stern (غونتر أنديرس Günther Anders حسب توقيعه اللاّحق) في دراستهما المشتركة عن «مراثي دوينو» المنشورة في ١٩٣٠، على الملمح السّلبيّ الذي تتّخذه التّجربة الإنسانيّة في نظر ريلكه. نجد في هذه الدّراسة تأثير كتاب هايدغر الأساسيّ («الوجود والزّمان» Sein und Zeit) وتحليله للانهمام ولفكرة الفاعل الغفْل («النّاس»، «المرء»، إلخ.). وللشّاعر تعود مهمّة إحلال التّوازن من جديد بين قوى أصبحت غامضة، وإعطاء الوجود على الأرض صفةً مقدّسةً جديدة لها صبغة مضادّة للتّعاليم المسيحيّة. ولقد لجأ ريلكه

مرّتين أثناء كتابته «مراثي دوينو» إلى النّثر الشّرحيّ أو التّفسيريّ: فكتب في شباط/فبراير ١٩١٢ مقالته المبتورة «في الشّاعر». وفي ١٩٢٢، بين ١٢ و١٥ شباط/فبراير، أي في اللّحظة التي كان يكتب فيها المرثيّة الأخيرة (التي سيجعل منها المرثيّة الخامسة)، كتب «رسالة العامل الشّاب» التي تتوجّه إلى مخاطَب وهميّ هو الشّاعر الفلامنديّ فيرهارِن Verhaeren. من هذا كلّه يمكن استنتاج أنّ ريلكه يحاول التقدّم بإجابة نظريّة أو فلسفيّة على سؤال الفاعل.

٢ ـ الملائكة: نجد الملاك في كلّ عمل ريلكه الشّعريّ، منذ مجموعة أشعار الشّباب «قربان إلى إلاهات المنزل» إلى قصائده الأخيرة المكتوبة بالفرنسيّة[١]. ويمكن أن نجد في أشعاره الأولى بذوراً أو صوراً أوليّة لملائكة «مراثي دوينو». جاءت صورة الملاك في البداية من الرأفة الأموميّة، لكنّها سرعان ما خضعت لدى ريلكه إلى «علمنَة» جذريّة ابتعدت بها عن التصّور الدينيّ للملاك. إنّ العديد من الآراء المتناحرة في قراءة عمل ريلكه ينبع من امتزاج المجال المجازيّ المستعار من الكتاب المقدّس ومن التراث المسيحيّ من جهة والمحتوى المجرّد من كلّ تعالٍ ميتافيزيقيّ لعمله من جهة ثانية. و«العبادة» التي أحاطت بشعره نابعة (وكان هو يعي ذلك) من تحوّل قام به، يجعل من الشاعر قدّيس الحداثة. تحتلّ القصيدة لديه مكان الصّلاة، مع الاحتفاظ بكامل الطّاقة الروحيّة لهذه الأخيرة. إنّ بنيات الدّين التي صارت فارغة تتحوّل لديه إلى حقول طاقويّة

---

(١) إنّ كلاً من القصائد الثّلاث الأولى من مجموعة ريلكه الشعريّة الأولى بالفرنسيّة، «بساتين» Vergers، تضمّ استحضاراً للملاك. تقرأ في الأولى: «هذا المساءَ يدفع قلبي للغناء/ ملائكةً يَتذكّرون». وفي الثّانية كتب الشّاعر مخاطباً القنديل: «وتَشطبُ بساطتكَ مَلاكاً». وفي الثالثة كتبَ: «إبقَ رابطَ الجأش إذا ما/ جلسَ إلى طاولتكَ الملاكُ فجأة». وهناك أمثلة أخرى (المترجم).

ينظّمها الشّاعر ليستمدّ منها «امتلاءً» جديداً يحوّله إلى «ملاكِ» ذاتِه. وبالعكس، فإنّ غياب النّجاح الشعريّ محسوس به لديه كغياب للّه.

لقد استبعد ريلكه هو نفسه كلّ إمكان لإعمال قراءة مسيحيّة لصورة الملائكة عنده. إنّ ملائكته يقومون بنقض الوظيفة التقليديّة للملائكة ـ الرُّسُل حاملي البشارة. في المرثيّة الثّانية، يتساءل الفاعل الشعريّ (وبصيغة الجمع) عن علاقتنا بالملائكة، الذين يسمّيهم هو «طيور الرّوح المُهلكة». وعلى سؤال «من تكونون؟»، الموجّه للملائكة، يجيب هو نفسه بنشيد تمجيديّ يهبنا في ختامه تعريفاً للملائكة: هم «مرايا: حيثُ في أوجهِهم يُحفَظ/ الجَمالُ نفسُه المُنبثِقُ منهم». من هذا التعريف يتّضح أنّهم يضطلعون بوظيفة نرجس بطل الأسطورة[1].

وعليه، فالملاك هو نرجس المكتمل، صورة الوحدة الخالصة. وبالمقارنة مع وضعيّة الملاك تبرز مأساويّة الشّرط الإنسانيّ: «لسنا متّحدين» (المرثيّة الرّابعة)؛ «أنْ نكون في المواجهة،/ ولا شيء آخر، في المواجهة أبداً» (المرثيّة الثّامنة). هذا كلّه يشفّ عن وعي الإنسان الممزّق. ملاك المراثي هو مقياس كلّ شيء: به يُقارَن كلّ صنيع إنسانيّ. ينطلق هذا العمل من وضعيّة قلقة ومأزومة تتمثّل في خشية الانسحاق تحت ثقَل الملاك («مُرعبٌ هوَ كلّ ملاك»، المرثيّة الأولى)، ثمّ يحاول «فاعل» المراثي دفع الملائكة إلى الإقرار بعظمة الإنسان، عظمة جديرة بمضاهاة عظمة الملائكة أنفسهم. هذا هو معنى قوله في المرثيّة السّابعة: «كانت كاتدرائيّة شارْتر عاليةً والموسيقى/ ترتقي أعلى أيضاً، وتتجاوزُنا./ لكنّ عاشقةً تقفُ

---

(١) تُفهَم وظيفة نرجس هذه بعيداً عن المفهوم المبتذل للنرجسيّة كعبادة للذّات أو للصّورة الشّخصيّة. فلا يتعلّق الأمر هنا بتفخيم صورة شخص عن ذاته، بل بصورة الإنسان نفسه الذي ينبغي تمكينه من أن يحيط بطبيعته الخاصّة ويتطامن إلى إشعاعه الخاصّ (المترجم).

ببساطة/ متوحّدةً أمامَ نافذتها في اللّيل. . ./ أوَ ما كانتْ تبلغُ ركبتَيكَ يا ملاك؟». والأعمال الفنيّة خصوصاً هي التي تضطلع بالمهمّة الرّفيعة المتمثّلة بمضاهاة الملاك، الذي يمكن أن تقارن نفسها به حتّى المشاعر الإنسانيّة البسيطة. إنّ الفنّ يوقف هرب كياننا، هذا الهرب الذي هو شرطنا اليوميّ. يتجاوز الفنّ الزّمنيّة ويقهر الموت، ويزيل الحواجز الفاصلة بين الحياة والموت. هو نشاط نرجسيّ بامتياز، وبمعنى خلاّق. الملاك هو تجاوز الإنسان، واكتمال حلقة نرجس أو دائرته.

يصدر ريلكه عن «ديانة الفنّ» التي أقامتها الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة الألمانيّتان، والتي تلخّصها بروعةٍ «مناحة» شيلر المعنوَنة «نيني» *Nenie*، التي يبدأها بذكر أسطورة أورفيوس ويختتمها بالتّأكيد على انتصار الفنّ على النّسيان والموت. لكنْ خلافاً لكلاسيكيّة الألمان التي تقول بانسجام «الفاعل» والعالَم، فإنّ «الفاعل» لدى ريلكه وحيد («مهجور على جنُبات جبال القلب» كما يعبّر هو في إحدى قصائده من وراء القبر). ولذا فالإنسان أو الفاعل ملزَم بتأسيس أسطورته الخاصّة (وهذا لا يعني أسطورة فرد بذاته).

من بين أفضل القراءات التي حظي بها هذا العمل، والتي توضّح لنا منظور «مراثي دوينو» ومكانة «الملاك» فيها، إلى جانب دراسة أودو ك. ميزون، المستندة إلى تحليل فيلولوجيّ متين، يمكن أن نذكر دراسة الفيلسوف هانس ـ غيورغ غادامير Hans-Georg Gadamer المعنوَنة «الانقلاب[1] الأسطوريّ ـ الشّعريّ في مراثي دوينو» «*Mythopoietiche*

(١) إنّ الترجمة الدقيقة هي «القلب»، من فعل «قلب يقلب»، لكن لأنّ الفيلسوف يتكلّم مراراً في الفقرة التّالية عن «القلب» بهذا المعنى وعن «القلب» بمعنى فؤاد الإنسان، اضطررتُ دفعاً للالتباس إلى تحويل «القلب» الذي يمارسه الشّاعر إلى «انقلاب» يحدث داخل القصيدة، بتدخّل منه طبعاً، وهذا تحصيل حاصل (المترجم).

«Umkehr in Rilkes Duineser Elegien» (١٩٦٦). ثمّة في نظر الفيلسوف خطران يتهدّدان قراءة «مراثي دوينو» وشرحها النقديّ: «ترجمة الشعر إلى نثر لاهوتيّ أو فلسفيّ» من جهة و«اختزال القصائد إلى مجرّد كلمات». ويرى غادامير أنّه، خلافاً لما نجد في التراث الباروكيّ أو الكلاسيكيّ، حيث كان ما يزال في مقدور الميثولوجيا القديمة أو المسيحيّة أن تتمخّض عن «قصائد غنيّة بالأليغوريات (الصّور والمحكيّات الرّامزة والأمثوليّة)»، وخلافاً لمحاولة هولدرلين «إحياء الأسطورة»، يأتي ريلكه في «مراثي دوينو» مجرَّداً من كلّ «عالَم أسطوريّ». إلاّ أنّ مبدأ «الانقلاب الشّعريّ» للأسطورة، الذي يصنع من هذه الأخيرة محلاً لتحقيق وعي شخصيّ للشّاعر، هذا الانقلاب ما يزال بالمقابل يعمل لدى ريلكه.

إنّ مصدرَي الأساطير الكبيرين، ألا وهما الميثولوجيّتان اليونانيّة والمسيحيّة، غائبان غياباً شبه كامل في «مراثي دوينو». والانقلاب الأسطوريّ يصبح لدى ريلكه، على ما يرى غادامير، «انقلاباً أسطوريّاً شعريّاً، لأنّ عالَم قلبه الخاصّ هو نفسه مقدَّم لنا في الكلام الشّعريّ كعالَم أسطوريّ: فؤاد مكوَّن من كائنات فاعلة عديدة». هنا يكون الملاك هو ما يتجاوز الشّعور الإنسانيّ. والانفعال الذي يثيره موت فتى يتحوّل إلى «فتى ميّت» يتبع «مناحة» مشخَّصة أو مؤنسَنة (المرثيّة العاشرة). والبهلوانات في براعتهم (المرثيّة الخامسة) يرمزون إلى فشل الحبّ وغياب مستقَرّ ثابت للإنسان، إلخ. بتعبير آخر، ففي حقبة مجرَّدة من الأساطير، يتوصّل الوعي الأسطوريّ ـ الشّعريّ الخاصّ بريلكه إلى رفع تجارب القلب الإنسانيّ إلى مستوى الأساطير.

يبدو لنا كلام غادامير هذا مُقنِعاً لأنّه، على كونه فيلسوفاً، لا ينطلق فيه من فرضيّات فلسفيّة أو لاهوتيّة بل من تقنية ريلكه الشعريّة نفسها. هكذا نجد الملاك الغامض وهو يتجرّد هنا من كلّ آصرة لاهوتيّة ويصبح ما هو

في حقيقته: كياناً من أسطورة وكلام اجترحَه ريلكه بهدف التّعبير عمّا يظلّ غير قابل للتّعبير بوسائل أخرى.

بالمقابل، نلاحظ غياب الملاك في «سونيتات إلى أورفيوس»، العمل الذي كتبه ريلكه في الشّهر نفسه الذي أتمّ فيه «مراثي دوينو»، والذي يشكّل إلى جانبها عمله الكبير الثّاني. لقد صار مكان الملاك مشغولاً من قبل أورفيوس ونرجس. يمكن أن نفكّر هنا بدراسة الفيلسوف هربرت ماركوزه Herbert Marcuse «إيروس والحضارة» *Eros and Civilization* (١٩٥٥)، التي يطري فيها على النرجسيّة الأورفيوسيّة بالتضادّ مع الفاعليّة البروميثيوسيّة، فاعليّة سارق النّار. وهذا هو ما يفسّر الهدوء السّائد في «سونيتات إلى أورفيوس» بالقياس إلى المهمّة «العملاقة» التي تطمح «مراثي دوينو» إلى الاضطلاع بها، مهمّة دفع الكائن الإنسانيّ إلى منافسة الملاك بالاستعانة بخلق الأهرام والمسلاّت والكاتدرائيات، أي بكليّة الحضارة الإنسانيّة.

يرد ذكر الملائكة (بالمفرد والجمع) في «مراثي دوينو» ما يقرب من عشرين مرّة، ويمكن التّمييز بين مراثٍ تذكر الملاك (المراثي الأولى والثّانية والرّابعة والخامسة والسّابعة والتّاسعة والعاشرة) ومراثٍ لا تذكره (الثّالثة والسّادسة والثّامنة). المرثيّتان الثّالثة (المعروفة بالمرثيّة التحليليّة ـ النفسيّة) والسّادسة (مرثية تمجيد البطل) تمتدحان انتصار النرجسية الذكوريّة. وفي المرثيّة الثّامنة، الموضوعة بين مرثيّتين يؤكّد الإنسان فيهما نفسه أمام الملاك، نلاحظ الانقسام بين الإنسان، المسكون بالموت، والحيوان، الذي لا يعي الموت. ليس هنا من حلّ نرجسيّ ولا من عودة إلى الذّات مقترَحة ردّاً على الطّرد من الفردوس: بل تحلّل وفوضى يفاقم من حدّتهما التعبير الأخير في المرثيّة: «فهكذا نعيشُ نحنُ، مُلوِّحينَ بالوداع في كلِّ خطوة».

يتناول ريلكه في رسائله موضوع الملاك بصورة تُوسِّع من حقل المفهوم

وتسلّط عليه إضاءات فذّة. في رسالة سبق ذكرها إلى أُوكسكول، يدافع فيها عن مجموعته «قصائد جديدة» أمام تهمتَي «الصّعوبة» و«اللّعب البارع»، يكون الملاك وليس الشّاعر هو القصيدة. ومصارعة الملاك (المأخوذة من حكاية لقاء النبيّ يعقوب مع ملاك اللّه ومصارعته له) هي إحدى الصّوَر الأساسيّة لدى ريلكه. وهي ترمز إلى عمل الشّاعر. وعندما قرّر ريلكه الإقلاع نهائياً عن فكرة إخضاع نفسه إلى التحليل النفسيّ، كما أشرنا إليه في بداية هذا المدخل، كتب إلى لو أندرياس ـ سالومي يقول لها إنّه يخشى، إن هو خاض تجربة الاستشفاء بالتحليل النفسيّ، أن يطرد من داخله شياطينه وملائكته في آنٍ معاً (٢٤ كانون الثّاني/فبراير ١٩١٢). ويتساءل ريلكه بعد ذلك فوراً عن «المهنة» التي سيختارها في تلك الحالة (طبيب في الأرياف مثلاً؟). هذا يعني أنّ «طرد الملائكة» يعني لديه هجران الشّعر، مشغلته الوحيدة.

وبعد صدور «مراثي دوينو» بسنوات قليلة، كتب ريلكه رسالة شهيرة إلى مترجمه البولنديّ فيتولد هوليفيتش Witold Hulewicz (١٣ تشرين الثّاني/نوفمبر ١٩٢٥). في هذه الرّسالة يقدّم ما يشبه «تأويلاً ذاتيّاً» لـ «مراثي دوينو». كتب ريلكه: «إنّ الشكل الحقيقيّ للحياة ينبسط على كلا المجالَين [الحياة والموت]: ليس من قبل ولا من بَعد، ولا شيء سوى الوحدة العظمى التي تكون فيها هذه الكيانات التي تتجاوزنا ـ أي الملائكة ـ في مجالها الأليف». بعد ذلك، يضع ريلكه مسافة بين تصوّره هو والتصوّر الكاثوليكيّ للملائكة، ويؤكّد أنّ «ملاك «مراثي دوينو» لا علاقة له بملائكة المسيحيّة، بل له علاقة بصوَر ملائكة الإسلام...» (الرّسالة نفسها). وقد احتجّ الناقد إيريش هيلر Erich Heller على هذه الممارسة «غير الدّقيقة» لدراسة الأديان المقارنة. ولكن إذا كان هذا النّاقد محقّاً في ما يخصّ اعتقاد ريلكه وجود فارق أساسيّ بين تصوّرَي كلّ من المسيحيّة والإسلام

للملائكة[1]، فهو يبدو بالمقابل مهموماً بإعادة ريلكه إلى الكاثوليكيّة بأيّ ثمن. كما أنّه لم يفهم الدّلالة الجديدة التي يمنحها ريلكه لمفردة «الملاك». كتب ريلكه: «إنّ ملاك «مراثي دوينو» هو المخلوق الذي يبدو تحويل المرئيّ إلى غير مرئيّ، هذا التّحويل الذي نسعى نحن إليه، متحقّقاً لديه من قبل. فبالنسبة إلى ملاك «مراثي دوينو»، تظلّ جميع الأبراج والقصور موجودة لأنّها صارت غير مرئيّة منذ زمن بعيد. كما تظلّ جميع الأبراج والجسور القائمة في وجودنا غير مرئيّة بالنّسبة إليه من قبل على كونها ما برحت موجودة. إنّ ملاك «مراثي دوينو» ضامن لأعلى درجات الوجود الفعليّ لغير المرئيّ» (الرّسالة المذكورة).

كان ريلكه يسمّي عمله على إبراز حضور المرئيّات، الذي سعى هو إليه في «قصائد جديدة» مثلاً، كان يسميّه «عمل البصَر «Werk des Gesichts. وكان يطلق تسمية «عمل القلب» Herzwerk على مهمّة تحويل المرئيّ إلى غير مرئيّ، أي تحويله إلى حقيقة جوّانيّة أو «حقيقة قلبيّة» (إذا أمكن استخدام لغة ابن عربي»/ المترجم)، هذه المهمّة التي رسمها لنفسه في أشعاره الأخيرة. ويبدو الملاك وهو يشكّل هنا القاسم المشترك الأعظم بين العملين أو الوظيفتين. فهو يشمل كلا المرئيّ وغير المرئيّ؛ إنّه «نرجس المحقّق نذره» أو «المحقّقة أمنيته» (والتّعبير لريلكه في إحدى قصائده الفرنسيّة)، أمنية متمثّلة في إكمال الصّنيع الجماليّ. ويحمل ملاك ريلكه معه

---

(١) لا يتخلّى الملاك في الإسلام عن وظيفته كرسول وبشير حقّاً، فالملاك جبريل يحمل لمحمّد سوَر القرآن ويأتي ليهدّئ من روعه في لحظات مفصليّة من سيرته. إلاّ أنّ ريلكه كان مفتوناً بفوريّة العلاقة بالملاك، وفي قصيدته «رسالة محمّد» («قصائد جديدة ـ القسم الثاني»)، يجد في سيرة الرّجل الذي يقول له الملاك «اقرأ» فيكون على الفور قارئاً، يجد فيها استعارة عن تحقّق القول الشعريّ الذي كان ريلكه يعتبره نوعاً من «برَكة»، فرصة سانحة، عطيّة يأتي بها الصّبر اللهّاب ولا يمكن تعجيلها ولا قسرها. أنظرْ بهذا الصّدد اللائمة التي ينحو هو بها على الشّاعر المنتحر الكونت فولف فون كلاكْرَويْت في «جنّاز»، القسم الثاني المهدى إلى الشّاعر المذكور، لأنّه لم يعرف أن ينتظر «لحظته» (المترجم).

تكذيب أصله وجوهره التوراتيّ كرسول وبشير. إنّه يعود إلى حقبة متنائية في القدَم («أين هي أيّامُ طوبيا؟»، المرثيّة الثّانية). ومنذ قصيدته «بستان الزّيتون» («قصائد جديدة»، القسم الأوّل)، كان ريلكه قد أبعد عن الملاك وعن اللّه كلّ ملمح لاهوتيّ. ملاك ريلكه هو في نهاية المطاف مخلوق أسطوريّ حديث أنيطت به على وجه الخصوص وظيفة داخل ـ شعريّة.

٣ ـ **الإنسان وعلاقته بالعالم**: إنّ الهيكل المفهوميّ الذي يحتوي الإنسان لا يعود له بأيّ إحساس بالأمن داخل الكون، ولا يمكّنه من أن يجد فيه «مكانه». وإنّ البحث عن مكان للإنسان يشغل نهاية المرثيّة الثّانية. وتشغل المعاينة المريرة للافتقار إلى الوحدة ولانقطاع الإنسان عن إيقاع النّباتات والحيوانات مطلع المرثيّة الرّابعة. وتطرح المرثيّة الخامسة في وسط العمل وبصورة صريحة سؤال مكان هذه الكائنات الزّائلة التي هي نحن. وتسعى المرثيّتان السّابعة والتّاسعة إلى اقتراح تعريف إيجابي لهذا المكان. إلاّ أنّ المرثيّة الثّامنة تبدو وكأنّها تُلغي كلّ إجابة، بأن تجعل من الإنسان من جديد كائن الوداعات الأبديّة. ومنذ المرثيّة الأولى تكون علاقات الإنسان بالآخرين وبالأشياء والظّواهر الطّبيعيّة، وبالفضاء الكوني كلّه وبما يدعوه ريلكه «اللّيل الكبير»، تكون كلّها موضوعة تحت طائلة السّؤال على نحو متواصل. إنّ ريلكه مسكونٌ خصوصاً باللّيل، الذي كرّس له قصائد عديدة يمكن اعتبارها «مختبراً» لـ«مراثي دوينو». وإنّ المكان هو الرّمز المحوريّ الذي من خلاله يحوّل الشّاعر مجمل الظّواهر النفسيّة والرّوحيّة إلى فضاء. وبذا فالمكان أساسيّ لعمل القلب أو التّحويل الأسطوريّ، الذي تشكّل «كوكبة النّجوم» التي يبتكرها ريلكه مثالاً لافتاً عليه. ووراء «المكان» يرتسم سؤال الفردوس المفقودة والوعي الشّقيّ. ليس هذا المكان مضموناً في المرثيّة الأولى، أو هو غير مضمونٍ بعد («ذلك أنّه لا مُقام في أيّ مكان»). وفي المرثيّة العاشرة، حيث يتحوّل

العمل الأسطوريّ ـ الشّعريّ إلى أليغوريا، أي حكاية رامزة وأمثولة، تصبح «العذابات» ضرباً من «مقام وملاذٍ وأرضيّة وبيت»: أيّ أنّها تحتلّ بالضّبط كامل الفضاء الدّلاليّ لـ «مكان».

٤ ـ العشّاق: إنّ ريلكه، بطرحه مثال الشّاعرة الإيطاليّة غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa، قد صاغ «نظريّة» في العشق غير الإستحواذيّ: «أما آن الأوان لأن ننفصلَ عاشقين عمّن نَعشق؟». إنّ العشق المصوَّر باعتباره طاقة خالصة ليس بحاجة إلى موضوعٍ قابلٍ للفساد. في المرثيّة السّابعة يؤكّد الشّاعر على أنّ عاشقة بسيطة يمكنها أن تصل إلى ركبتَي الملاك. إنّ ملمحين اثنين يهيمنان على هذا التّصوّر للعشق: فمن جهة يحيل هذا التّصوّر إلى موروث عائد إلى الفيلسوف سبينوزا Spinoza يستعيده غوته، وقد عرضه ريلكه نفسه في مقالته «خطاب في محبّة اللّه للبشر» (١٩١٣). وهو يُحيل بخاصّة إلى القبسة المشهورة: «إنّ من يحبّ اللّه لا يمكن أن يجهد في أن يجعله يحبّه بدوره» (سبينوزا، «الأخلاق»، ٥، ١٩). وقد كتب ريلكه إلى لو أندرياس ـ سالومي في ٢ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٩١٣ قائلاً: «لكنْ بخصوص سبينوزا لديّ هذا الطّلب: أنتِ تعرفين مشروعي في وضع خطاب حول «محبّة اللّه غير المتبادلة». إن ملحوظةً قرأتُها مؤخّراً في مكان ما أعادت إلى ذاكرتي العلاقة الأصليّة التي كان سبينوزا قد أقامها بتصويره لاستقلال الباحث عن اللّه عن كلّ إجابةٍ من لدن هذا الأخير. هكذا بحيث يصعب عليّ أن أتصوّرني مواصلاً تفكيري بانتهاج وجهةٍ للبحث أخرى. أيّ من كتابات سبينوزا يمكن أن يزيدني علماً بهذا الخصوص؟ وهل سأفهم؟». فردّت عليه لُو في الخامس من الشّهر نفسه، متكلّمةً عن «تزامنٍ غريب» بخصوص «محبّة اللّه غير المتبادلة» التي كانت تريد أن تحاور ريلكه بخصوصها، هذا في الوقت نفسه الذي تعبّر هي فيه عن خشيتها من الطّابع المفرط التّجريديّة لهذا المشكل. وقد ربط إيرنست

فايفر Ernst Pfeiffer، ناشر الرّسائل المتبادلة بين ريلكه ولُو، ربط بين هذا المقطع وفقرة من الصّفحات الأخيرة من «دفاتر مالته...» تقول عن أبيلون Abelone (خالة مالته، الشخصيّة المحوريّة في رواية ريلكه المذكورة): «... أكان يمكن أن يُخطئ قلبها إلى حدّ أن تنسى أنّ اللّه لا يمكن أن يكون سوى وجهةٍ للحبّ وليس موضوعاً للحبّ؟ أما كانت تعلم أنّها ما كان عليها أن تخشى من أن يلقى حبّها ردّاً؟». كان ريلكه يفكّر بكتابة خطاب عن «الحبّ الذي لا موضوع له». كما كتبتْ لُو، في يوميّاتها العائدة إلى ١٩١٨: «إنّ العشق الإلهيّ كما يتصوّره سبينوزا، والذي لا يردّ فيه اللّه على محبّة البشر له، إنّما يسمح بتخمين معناه [...] باعتباره حلماً بالاتّحاد كبيراً».

٥ ـ **البطل**: يبدو موضوع «البطل» ثانويّاً نوعاً ما بالقياس إلى الموضوعات الأخرى التي تدشّنها المرثيّة الأولى. إلاّ إنّ ريلكه يخصّه بمرثيّة كاملة هي السّادسة التي كان قد بدأ كتابتها في يناير/ فبراير ١٩١٣ في مدينة راوندة Ronda الإسبانيّة، وواصل تأليفها بباريس في خريف العام نفسه. إنّ الوجود البطوليّ ليَمحو الحدود بين الولادة والموت، وبالتّالي فهو أيضاً يساهم بهذا «الحلم الكبير بالاتّحاد».

٦ ـ **الموتى الصّغار**: إنّ «الرّاحلين المبكّرين»، كصغير المرثيّة الرّابعة، يشكّلون في نظر الشّاعر فضيحة مطلقة. الإجابة على السّؤال الأساسيّ الذي تفجّره هذه الفضيحة ماثلة في «أليغوريا» المرثيّة العاشرة، التي كان ريلكه قد كتب بدايتها في الوقت نفسه مع المرثيّة الأولى (أي في ١٩١٢). تحاول «مراثي دوينو» تطويع «فضيحة الموت»، هذه التي كان الرّاهب المتكلّم في «كتاب السّاعات» يحيلها إلى أوّل ميتة بشريّة كانت هي أيضاً أوّل جريمة قتل.

٧ ـ **ولادة الفنّ**: الجنّاز يغنّي الموت. وفي نهاية المرثيّة الأولى تولد «المناحة»، وبالتّالي «المرثيّة» نفسها، هذه «الهزّة الموسيقيّة» التي «تعزّينا».

هذا كلّه يولد من الفراغ الذي خلّفه الفتى الميّت. وهذه «التّعزية» إنّما هي ردّ على اليأس المُعَبَّر عنه في البداية. طوال هذه الحلقة أو السّلسلة الشّعريّة، لا يتوقّف ريلكه عن تأكيد دور القول الشّعريّ. وسبق أن رأينا أنّ الفنّ هو المعيار الذّي يتيح للإنسان أن ينافس الملاك. والمرثيّة التّاسعة تحتفل بالقول الشّعريّ باعتبار أنّه يمكّن من قول الأشياء «كما لا تعتقد هي أنّها ستكون في صميمها ذات يوم».

إنّ الشّعر يهب الكيان توهّجاً رفيعاً، و«الأشياء الزّائلة» تريد «أن نحوّلها في قلوبنا غير المرئيّة/ أن نحوّلها فينا بلا انتهاء».

تحليل بلاغيّ وجيز للمرثيّة التاسعة:

هذه المرثيّة هي مرثيّة المواجهة مع الملاك. بدأ الشّاعر عمله هذا بالتأكيد على صفة الملاك «المرعبة» وها هو يريد التّدليل على إمكان مضاهاته بأعمال البشر. ولذا استخدمَ ريلكه في مخاطبته «ترسانة» حجاجيّة أو برهانيّة لا نجدها في المراثي الأخرى التي تمزج لغتها المناحة والتأكيد الفلسفيّ والصّوَر الدالّة على المعيش الإنسانيّ اللاّهب وقلباً للمنظورات موروثاً من «قصائد جديدة». تبدأ المرثيّة التّاسعة بسؤال («لِمَ نحنُ مُلزَمونَ بالشّرطِ الإنسانيّ؟»)، وتنتهي بإجابة إثباتيّة أو توكيديّة: «وجودٌ إضافيّ/ ينبثقُ الآن في قلبي». وبين الاثنين يتنامى منطق حِجاجيّ مهيكَل بصورة متينة. فالسؤال «لماذا»، الذي يمتدّ في صيغته المتفرّعة على الأبيات ١ ـ ٦، يفضي أوّلاً إلى إجابة تستبعد ثلاث علل زائفة («لا لأنّ السّعادة موجودة/ ولا عن فضول أو لتمريس القلب»، ألأبيات ٧ ـ ١٠)، وتُحلّ محلّها، بالتّعويل على الصّيغة المنطقيّة «بلْ»، ثلاث علل بديلة تستجيب لا للمنطق اليوميّ المبتذل بل للمنطق الشّعريّ للاحتفاء بالكيان («بل لأنّ كونَنا هنا كثيرٌ حقّاً»، إلخ.، الأبيات ١١ ـ ١٧). على هذا كلّه يتأسّس الاستنتاج: «هكذا/ وإذَنْ. . .» (الأبيات ١٨ ـ ٤٢). تليها سلسلة أبيات

تتناوب فيها أسئلة وأجوبة عن «ما ينْقال» و«ما لا ينْقال» تفضي في نهاية المطاف إلى محور القصيدة: فابتداءً من التقرير: «هنا زمنُ ما ينْقال، هنا وطنه»، الذي يتمخّض بدوره عن ستّة أفعال أمر («تكلّمْ»، «أقرّ»، «إمتدحْ»، «أرِهِ»، «حدّثْه»، «قل له»، الأبيات ٤٣ ـ ٦٧)، يؤكّد الفاعل الإنسانيّ («نحن») وجوده بمواجهة الملاك، وذلك عبر الفعل الفنيّ، الذي يتمثّل في تحويل الأشياء إلى جوّانيّة القلب الإنسانيّ. وهذه المعاينة تقود إلى جملة أسئلة بلاغيّة (أي تحمل في داخلها إجابتها: «أيّتها الأرض، أليستْ هذه هي بُغيتكِ؟ . .»، إلخ.)، تكون الأرض والأنا في نهايتها متعانقتَين في وحدة واحدة. أمّا الخاتمة فتتضمّن فعل أمرِ آخر أو إيعازاً، وسؤالاً ومعاينة احتفاليّة («أنظري؛ إنّني أحيا. ممَّ؟ لا الطّفولةُ ولا المستقبلُ/ ليتضاءلا»). هكذا يجد السّؤال الافتتاحيّ عن غاية الوجود الإنسانيّ إجابته في التّأكيد على انتصار الشّاعر، الذي يهب قلبه للأشياء وجوداً إضافيّاً.

«سونيتات إلى أورفيوس» *Die Sonette an Orpheus* (1922)

في الأوّل من كانون الثّاني/يناير ١٩٢٢، تلقّى ريلكه من السيّدة غيرتروده أوكاما كنوب Gertrude Ouckama Knoop رسالة تشرح له فيها تطوّر مرض ابنتها الرّاقصة الشّابة فيرا أوكاما كنوب Wera Ouckama Knoop (١٩٠٠ ـ ١٩١٩) وموتها. فيشكرها ريلكه في الأيّام التّالية على «ذكريات المعاناة» هذه التي عاشها كائن يظلّ بالنّسبة إليه «غير قابلٍ للنّسيان بصورة تتعذّر على القول». وفي السّابع من شباط/فبراير التّالي أرسل لها الصّيغة الأولى من عمله «سونيتات إلى أورفيوس» التي كانت تضمّ خمساً وعشرين سونيتة. وفي اليوم نفسِهِ أرسل نسخة منها إلى صديقه جان شترول Jean Strohl يقول له فيها إنّ المجموع يمكن أن يشكّل «مرثيّة» للرّاحلة. وفي الثّامن من شباط/فبراير كتب إلى صديقته ناني فوندرلي ـ فولكارت رسالة

يستخدم فيها للمرّة الأولى عنوان «سونيتات إلى أورفيوس» وينعتها بـ «سلسلة من خمسٍ وعشرين سونيتة، مكتوبة كنصبٍ جنائزيّ لفيرا كنوب. [...] إنّ سونيتة واحدة هي الرّابعة والعشرون، أي ما قبل الأخيرة، تتكلّم عن الرّاحلة مباشرةً، ومع ذلك فالمجموع كلّه يبدو لي شبيهاً بهيكل مبنيّ حول صورتها الشّخصيّة.»

بين السّابع والرّابع عشر من الشّهر نفسه (شباط/فبراير ١٩٢٢) أكمل ريلكه كتابة «مراثي دوينو». كان يشتغل بالتّناوب على كلا العملين، على مكتبين متجاورَين، أحدهما مخصّص لـ «مراثي دوينو» والثّاني لـ «سونيتات إلى أورفيوس». وكتب القسم الثّاني من العمل الأخير بالشّكل الذي احتفظ به له في الصّيغة المنشورة، تضاف إليه سبع سونيتات حذفها من صيغته النّهائيّة. وقد كتب ريلكه العمل على ثلاث مراحل تمتدّ بين الخامس عشر والثّالث والعشرين من شهر شباط نفسه. وكانت السّونيتة الأخيرة التي كتبها هي «يا للتنفّس من قصيدةٍ غيرِ مرئيّة!»، التي سيجعلها تتصدّر القسم الثّاني من العمل.

تُعلمنا رسائل ريلكه لا فقط بـ«العُسر» الذي تسبّبت له به السّونيتة الحادية والعشرون من القسم الأوّل، بل أيضاً بتعلّقه بالسّونيتة الثّالثة عشرة من القسم الثّاني («إسبقْ كلّ وداع...»). وفي رسائله إلى صديقته الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس خصوصاً، يحاول ريلكه الإمساك بالعلاقات التي تجمع «سونيتات إلى أورفيوس» و«مراثي دوينو». في رسالته إليها المؤرّخة في ٢٥ شباط/فبراير ١٩٢٢ يقارن نشأة «السّونيتات» بولادة عمله «حياة مريم» في ١٩١٢ ويرى فيهما منتوجَين لساعاته «الشّاردة» (أي غير المخصّصة لكتابة «مراثي دوينو»).

وعليه فإنّ ريلكه يعتبر كلتا المجموعتين عملاً «مُلهَماً»، بالمعنى الذي كان هو يعطيه للإلهام، أي مكتوباً استجابةً لإملاءٍ داخليّ آمِر. كتب في ١٢

نيسان/أبريل ١٩٢٣ إلى إكزافير فون موس Xaver von Moos قائلاً: «إنّ هذين العملين هما الإملاء الأكثر سريّة والأكثر غموضاً حتّى عليّ أنا نفسي، الذي استطعتُ أن أحتمله وأنفّذه». كما شعر ريلكه أمام عمله بالحاجة إلى تفسيره، كما لو كان هذا العمل يدهشه هو نفسه. أضاف، مثلاً، بخطّ يده شروحاً إلى نسخة من «سونيتات إلى أورفيوس» أهداها إلى ليوبولد فون شولتسر Leopold von Schölzer. كما أسرّ لناشره برغبته بتحقيق طبعة للعملَين تتضمّن «شروحاً موجزة للقصائد الصّعبة». ويبدو أنّ اللّغز المحيط بولادة هذا العمل قد اجتذب حتّى هوفمانستال، الشّاعر الشّهير الذي كان يمقت «مراثي دوينو» ولكنّه لم يتردّد في الإعلان عن إعجابه بـ «الجَمال الخاصّ للأسلوب الجديد» الذي يحقّقه ريلكه في «سونيتات إلى أورفيوس». وقد وجّه لهذا العمل تقريظاً لا تردّد فيه، مصرّحاً إنّه بفضله غنم ريلكه «بقعة من الأرض الخصبة» واقعة على «تخوم ما لا ينقال».

لا تتميز «سونيتات إلى أورفيوس» عن «مراثي دوينو» بالمضمون بقدر ما بالنّبر الشّعريّ الذي اختاره في كلّ منهما: فالنّبر «الخفيض» في «المراثي»، خصوصاً في المرثيّة العاشرة، الأخيرة، يتحوّل في «السّونيتات» إلى نبر «مرتفع»، وإلى القبول بما دعاه ريلكه نفسه، في رسالة إلى الكونتسية سيتزو في ١٢ نيسان/أبريل ١٩٢٣، «تطابق المُرعب والمشعّ، هذين الوجهين لرأس إلهيّ واحد، لهذا الوجه الأوحد الذي لا ينقسم إلاّ بمقتضى المسافة أو استعدادات مَن يُعاينه».

إنّ أحد المضامين الكبرى في «مراثي دوينو»، ذلك المتعلّق بالرّاحلين المبكّرين، هو الذي يقِف وراء ولادة «سونيتات إلى أورفيوس». وفي كلا العملَين يحتجّ ريلكه على اعتياد البشر رؤية «فوارق» و«تعارضات» في كلّ مكان، ويشجب المسافة الفاصلة التي يقيمونها بين الحياة والموت. وعبرَ

صورة الثمرة السّاقطة إلى الأرض، توحي المرثية العاشرة من «مراثي دوينو» بحركة لا تشكّل قطيعة، بل عودة إلى الأصول، تلك هي حركة الدّائرة التي تنغلق.

إنّ صورة الدّائرة أو الحلقة الأورفيوسيّة تدعم، من داخلٍ، مجموع «سونيتات إلى أورفيوس»؛ وكما في «مراثي دوينو» فإنّ أسطورة نرجس تشغل فيها المكان المحوريّ. يظهر نرجس بالاسم الصّريح في سونيتة مكرّسة للمرايا (السّونيتة الثالثة من القسم الثاني)، إلاّ أنّ «الدائرة الأورفيوسيّة»، التي تجد تعبيرها الأمثل في نرجسيّة الملائكة المصوَّرة في المرثية الثانية من «مراثي دوينو»، هذه الدّائرة لا تنحصر في شخصيّة نرجس. بل إنّ «قلب» الكيان أو «تحويله» يجد سبيله إلى الاتّضاح عبرَ رموز كلاسيكّية أخرى: النّافورة، التي نعاود التقاءها في إحدى قصائد ريلكه الفرنسيّة («لا أريد سوى درسٍ واحدٍ، هوَ درسُكِ/ يا نافورةً تسقط في ذاتها من جديد»)، والنّبع والزّهرة والشّجرة. وفي مجموعة ريلكه الفرنسيّة «الأوراد» *Les Roses*، تكون الوردة هي ما يجسّد العودة النرجسيّة إلى الذّات: «داخلكِ هو الذي يبدو/ كما لو كانَ يُداعب ذاته/ [...] هكذا تبتكرينَ موضوعَ/ نرجسَ المحقّقةَ أمنيتُه». كما تضمّ هذه القصائد الفرنسيّة قصيدة كاملة عنوانها «نرجس» «*Narcisse*». وربّما كان علينا أن نقرأ تحت هذا الضّوء البيتين الشّهيرين اللّذين وضعهما ريلكه شاهدة لقبره: «أيّتها الوردةُ، يا تناقضاً محضاً/ ما ألذَّ أن تكوني رقادَ لا أحدٍ تحتَ أجفانٍ كهذه كثيرة».

كما أنّ الشّجرة الأورفيوسيّة، التي تظلّ إيحاءاتها الذكوريّة حاضرة في عمل ريلكه كلّه، تخدم هي أيضاً كصورة للرّقص، والرّقص جزء لا يتجزّأ من عالم نرجس. ولعلّ اهتمام ريلكه بهذا الفنّ غير عديم الصّلة باكتشافه نصّ الشاعر الفرنسيّ بول فاليري «الرّوح والرّقص» «*L'Âme et la Danse*»

وبترجمة ريلكه نفسه إلى الألمانيّة شذرات من قصيدة فاليري «نرجس» .«*Narcisse*»

من الناحية الشّكلانيّة، ينبغي أن نتوقّف عند اختيار ريلكه «السّونيتة»[1] شكلاً لهذا العمل، وعند ممارسته لها في العديد من أشعاره. إنّ ملاحظة إرنست كرينيك السّابق ذكرها عن الطّابع اللازمنيّ لشعر ريلكه لا تنطبق على «مراثي دوينو» وحدها. فعندما يقول هذا الفنّان عن ريلكه إنّ له «ستمائة سنة من العمر وكذلك ألفَي عام»، فهو يشير في الحقيقة إلى المسافة الزّمنيّة الفاصلة بين ريلكه وبيترارك الذي يُعتبر أبا السّونيتة. وخلافاً لشكل المرثيّة، الذي راح ريلكه يتدرّب عليه طيلة أعوام بارتياد شعر غوته وكلوبشتوك Klopstock وهولدرلين، على أمل أن يكون قادراً ذات يوم على استقبال الأمواج الواسعة لما دعته لو أندرياس ـ سالومي «النّصّ الأصليّ للرّوح» *Urtexte des Seele*، خلافاً لهذا الشّكل كان شكل السّونيتة مألوفاً لديه منذ زمنٍ بعيد. إنّ قصائد عائدة إلى ١٨٩٥ كانت مكتوبة في شكل السّونيتة وتبدو وكأنّها تمهّد لولادة «قصائد جديدة» (١٩٠٧ ـ ١٩٠٨) بقسميها الاثنين اللّذين يدشّن كلّ منهما بسونيتة مخصّصة لتمثال قديم يصوّر أبولو. بل إنّ ربع «قصائد جديدة» مكتوب على هيئة سونيتات، ولا شكّ أنّ اختيار هذا الشّكل مرتبط بتصوّر ريلكه الجديد للفنّ، هذا التصوّر الذي تمخّض عنه لقاؤه مع أعمال روDان وسيزان وبودلير. وبين جميع الأشكال الشعريّة في

(١) السّونيتة شكل شعريّ كثر استخدامه في الغرب طيلة قرون، وما يزال يستخدمه بعض الشّعراء، يقوم شكله القاعديّ على متوالية من أربعة أبيات فأربعة أخرى فثلاثة أبيات فثلاثة أخرى. تسود بين هذه المقاطع الأربعة فواصل واضحة، وتنتشر داخل كلّ مقطع تقفية معيّنة تتوالى فيها القوافي أو تتقاطع، مع إمكان أن تحيل قافية في أحد المقاطع إلى إحدى قوافي مقطع آخر. وقد عُرفت كلّ من السّونيتات الفرنسيّة والإيطاليّة والشكسبيريّة بانتظامها ودقّة بنائها. وتضطلع الأبيات الثلاثة الأخيرة أو البيت الأخير بوظيفة «قفلة» تُحكم إغلاق السّونيتة، مرتدّةً على دلالة المجموع أحياناً بأن تضيف إليه عنصر مفاجأة أو مفارقة أو لمسة دعابة غير متوقّعة (المترجم).

التّراث الغربيّ تظلّ السّونيتة هي الشّكل الأكثر ارتباطاً بالنّحت والأكثر صرامة والأكثر «ذهنيّة» بصورة من الصّوَر، وبالتّالي، مبدئيّاً على الأقلّ، الأكثر ابتعاداً عن الخلق العفويّ أو الإلهام أو الموهبة، هذه الأشياء التي يشير إليها ريلكه عندما يتكلّم على كتابة «سونيتات إلى أورفيوس». إنّ البلاغة الملازمة لهذا الشّكل تبدو متجاوِزة للأسلوب الفرديّ لهذا الشّاعر أو ذاك. وإنّ بول دو مان، الذي عمل في دراسته لشعر ريلكه على اختزال غنائيّة هذا الأخير إلى أواليّة القلب البلاغيّ، قد وجد جزءاً من حججه في الاستعدادات التي يمتلكها شكل السّونيتة لإنتاج بناءات «ذهنيّة» معَدّة ببراعة.

ثمّ إنّ السّونيتة التي هي الشّكل الأثير في شعريّة عصر النّهضة والعصر الباروكيّ طالما فتنت المترجم ريلكه. نجد بين ترجماته إلى الألمانيّة سونيتتين لبترارك وسونيتات لويز لابيه Louise Labé الأربع والعشرين و«السّونيتات البرتغاليّة» لإليزابيث باريت ـ براونغ Elizabeth Barret-Browning ، وخصوصاً سونيتات ميكيل ـ أنجلو Michelangelo. بالمقابل، لم يترجم ريلكه من مالارميه سوى سونيتة واحدة، ولم يترجم أيّاً من سونيتات بودلير. وباستثناء سونيتة واحدة، لم يتنطّح لترجمة سونيتات شكسبير Shakespeare التي كانت غواية ترجمتها وما تزال تراود شعراء اللّغة الألمانيّة. وبصورة مفارقة، فإنّ ريلكه يحترم في ترجماته شكل السّونيتة بما فيه وزنها وترتيب قوافيها، هذا مع أنّ إكراهات التّرجمة كانت ستعذر له هذا التّحرّر الشكليّ أو ذاك. وبالمقابل فهو يسمح لنفسه في كتابة سونيتاته، لاسيّما في «سونيتات إلى أورفيوس»، بالعديد من أنماط التحرّر، يبرّرها بحرصه على إدخال شيء من التّنويع على هذا الشّكل الذي كان هو يجده «شديد الهدوء والثّبات»، وعلى «الارتقاء» بالسّونيتة و«حملها، راكضين إذا جاز التّعبير، لكن من دون تحطيمها» (رسالة إلى كاتارينا كيبنبرغ Katharina

Kippenberg في ٢٣ شباط/فبراير ١٩٢٢). وإنّ تحرّره في اختيار الوزن ليدفع إلى التّفكير بتأثيرات آتية من الصّيغة الثّانية لـ «فاوست» Faust غوته.

يمكن القول بشيء من التّبسيط إنّ «مراثي دوينو» تستقبل في الكتلة المعتمة للبيت الشعريّ الطّويل، هذه الكتلة الشّديدة القرب من النّثر أحياناً، نقول تستقبل الجانب اللّيليّ، الدّيونيسوسيّ وغير الواعي من الشّاعر. في حين تجسّد «سونيتات إلى أورفيوس»، بقوّة شكلها، وجهه الأبولونيّ أو النّهاريّ، صفاء النّوافير هذا الذي يذكّرنا بمجموعته «قصائد جديدة». لكن ليست قيثارة أبولو هي ما يتعالى هنا وإنّما غناء أورفيوس، المرتبط أبداً بإله الجحيم، بهاديس (سيّد العالم السّفليّ)، وبالمناحة الأبديّة. بهذا المعنى فإنّ اختيار السّونيتة وعنوان «سونيتات إلى أورفيوس» نفسه إنّما يشكّلان مفارقة يزيد من حدّتها القليل الذي نعرف عن ولادة هذا العمل، عنيتُ سرعة تأليفه المدهشة.

الموجز في سيرة ريلكه

١٨٧٥ : ٤ كانون الأوّل/ ديسمبر: ولادة رنيه René (كارل فيلهيلم يوهان يوزف Karl Wilhelm Johann Josef) ماريّا ريلكه Maria Rilke في براغ وسطَ أسرة ناطقة باللغة الألمانية. كانت براغ يومذاك تابعة للإمبراطوريّة النمّساويّة ـ المجريّة. والده يعمل مفتّشاً في إدارة سكك الحديد.

١٨٨٥ : إنفصال والديه يوزف ريلكه Josef Rilke (١٨٣٨ ـ ١٩٠٦) ووالدته صوفي (فيا) ريلكه ـ إينتس Sophie Rilke-Entz (١٨٥١ ـ ١٩٣١).

١٨٨٦ : طالب في المدرسة العسكريّة في سانكت بولتن[1] Sankt Pölten في النّمسا.

١٨٩٠ : طالب في المدرسة العسكريّة العليا في ميهريش ـ فايسكريشين Mährisch-Weißkirchen في الموارفيا.

١٨٩١ : يغادر المدرسة العسكريّة ويدخل في المدرسة العليا للتجارة في لينتس Linz. في ١٠ أيلول/ سبتمبر ظهور أوّل قصيدة تُنشَر له في مجلّة أسبوعيّة في فيينا، وقد فازت بمسابقة.

١٨٩٢ : يعود إلى براغ، وبتشجيع من عمّه ياروسلاف Jaroslav يبدأ بالتهيّؤ كطالب خارجيّ لامتحانات البكالوريا وينال شهادتها بتفوّق في

---

(١) حرصاً على عدم الإثقال على القارئ بسلسلة واسعة من أسماء المدن الغربيّة، لن نكتب بالأبجديّة اللاتينيّة إلاّ أسماء بعض المدن غير المعروفة على نطاق واسع (المترجم).

تمّوز/يوليو ١٨٩٤ . بداية صداقة مع فاليري فون دافيد ـ رونفيلد Valérie von David-Rhonfeld، «ربّة إلهامه» الأولى.

١٨٩٤ : ينشر مجموعته الشعريّة الأولى «حياة وأغانٍ» (*Leben und Lieder*).

١٨٩٤ ـ ١٨٩٦ : يدْرس تاريخ الفنّ والأدب الألمانيّ والتّجارة في جامعة براغ.

١٨٩٥ ـ ١٨٩٦ : يُصدر ثلاثة أعداد من «الهندباء البريّة» (*Wegwarten*) على نفقته ويوزّعها مجّاناً معتبراً إيّاها «هديّة مقدّمة للشّعب». العدد الأوّل يضمّ مجموعة شعريّة له بالعنوان نفسه.

١٨٩٦ : يستقرّ في ميونيخ. يدْرس تاريخ الفنّ في جامعتها. صدور مجموعته الشعريّة «قربان إلى إلاهات المنزل» (*Larenopfer*). صدور مسرحيّته «الآن وفي ساعة موتنا» (*Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens*).

١٨٩٧ : يتعرّف إلى لو (مختصر «لويزه») أندرياس ـ سالومي Lou Andreas-Salomé (١٨٦١ ـ ١٩٣٧). يزور براغ وآركو Arco والبندقيّة وميران Meran وفولفراتسهاوزن Wolfratshausen وبرلين (حيث يقيم في حارة فيلمرسدورف Wilmersdorf). صدور مجموعته الشعريّة «تاج من أحلام» (*Traumgekrönt*).

١٨٩٨ : يتنقّل في برلين وآركو وفلورنسة وفياريجو Viareggio (بإيطاليا) وتسوبوت Zoppot (في بولندة) وبريمن Bremen وفوربفسيده Worpswede حيث يلتقي بمجموعة فنّانين (باولا بيكر Paula Becker وهاينريش فوغلر Heinrich Vogeler وأتّو مودرزون Otto Modershon وكلارا فيستهوف Clara Westhoff). صدور مجموعته الشعريّة «ما قبل عيد الميلاد» (*Advent*) ومجموعته القصصيّة «على مرّ الأيّام» (*Am Leben hin*).

١٨٩٩ : يتنقّل في برلين وآركو وبولتسانو وبراغ. رحلة أولى إلى روسيا

بصحبة لو أندرياس ـ سالومي. مقابلة الشّاعر الرّيفيّ دروشين (الذي سيترجم ريلكه بعض أشعاره إلى الألمانيّة) والرّوائيّ تولستوي. صدور مجموعته الشّعريّة «من أجل الاحتفال بنفسي» (*Mir zur Feier*). صدور مسرحيّته الشّعريّة «الأميرة البيضاء» (*Die weiße Fürstin*).

١٩٠٠ : برلين. فوربسفيده. رحلة الثانية إلى روسيا بصحبة لو أندرياس ـ سالومي.

١٩٠١ : ٢٨ نيسان/ أبريل: يتزوّج من النّحاتة كلارا فيستهوف التي كان قد تعرّف عليها في فوربفسيده. ١٢ كانون الأوّل/ ديسمبر: ولادة ابنتهما روت Ruth (١٩٠١ ـ ١٩٧٢).

١٩٠٢ : فيسترفيده Westerwede. يقيم في باريس اعتباراً من نهاية آب/ أغسطس. يقابل النّحات أوغست رودان Auguste Rodin. صدور مجموعته الشّعريّة «كتاب الصّوَر» (*Das Buch der Bilder*).

١٩٠٣ : باريس، فياريجو، فوربفسيده، أوبرنويْلاند، ميونيخ، البندقيّة، روما. صدور دراسته «أوغست روdan». صدور كتابه «يوميّات فوربسفيده» وفيه تحليل لأعمال الفنّانين الذين التقاهم هناك.

١٩٠٤ : روما، الدّانمارك، السّويد. يتعرّف إلى إيلين كي Ellen Key. في أوبرنويْلاند من جديد. صدور «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*).

١٩٠٥ : أوبرنويْلاند، دريسده، برليت، فوربفسيده، برلين، إلخ. يمضي شهرَي أيلول/ سبتمبر وتشرين الأوّل/ أكتوبر في مودون Meudon قرب باريس، في ضيافة رودان الذي صار هو يساعده في تنظيم مراسلاته وأرشيفاته. صدور مجموعته الشّعريّة «كتاب السّاعات» (*Das Stunden-Buch*).

١٩٠٦ : باريس، ألمانيا، بلجيكا، كابري. صدور «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» في صيغة نهائيّة.

١٩٠٧ : كابري، نابولي، روما، باريس، براغ، فيينا، البندقيّة، أوبرنويْلاند. يكتشف لوحات سيزان Cézanne في «صالون الخريف» بباريس. صدور مجموعته الشعريّة «قصائد جديدة» (*Neue Gedichte*).

١٩٠٨ : أوبرنويْلاند، برلين، ميونيخ، روما، كابري، فلورنسة، باريس. صدور «قصائد جديدة - قسم آخر» (*Der neuen Gedichte anderer Teil*)، والمجموعة بكاملها مُهداة إلى رودان.

١٩٠٩ : باريس، بروفونس، أفينيون، باد ريبولدزاو Bad Rippoldsau. يتعرّف إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis بصحبة الشّاعرة الفرنسيّة الرّومانيّة الأصل الكونتيسة آن دو نُواي Anne de Nouailles.

١٩١٠ : باريس. رحلات متعدّدة إلى ألمانيا وإيطاليا (روما، البندقيّة، استضافة أولى في قصر دوينو Duino العائد إلى عائلة الأميرة فون تورن أوند تاكسيس قرب تريستا)، وإلى بوهيميا (براغ ولوتشين)، وإلى الجزائر فالقنطرة فتونس العاصمة فنابولي. صدور روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*).

١٩١١ : باريس. رحلات إلى مصر وإيطاليا (البندقيّة، نابولي، روما)، وإلى ألمانيا وبوهيميا (براغ، لوتشين). يقيم في قصر دوينو من تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩١١ إلى أيّار/مايو ١٩١٢.

١٩١٢ : من أيّار/مايو إلى أيلول/سبتمبر: في البندقيّة. تشرين الأوّل/أكتوبر: دوينو وميونيخ. تشرين الثّاني/نوفمبر وكانون الأوّل/ديسمبر: طليطلة وقرطبة وأشبيلية وراوندة. وكان قد كتب في كانون الثاني/

يناير وشباط/فبراير المرثيّتين الأولى والثّانية من «مراثي دوينو» (*Duineser Elegien*) و«حياة مريم» (*Das Marien-Leben*).

١٩١٣ : راوندة وباريس. رحلات إلى ألمانيا (برلين وميونيخ ودريسدن وهيلراو Hellerau، إلخ). صدور مجموعته الشعريّة «حياة مريم» (*Das Marien-Leben*).

١٩١٤ : باريس (حتّى منتصف تموّز/يوليو). رحلات إلى ألمانيا وإلى إيطاليا (دوينو، أسيس، ميلانو، البندقيّة). سويسرا. يتعرّف على عازفة البيانو ماغدا فون هاتنغبرغ Magda von Hattingberg (يدعوها «بنفنوتا Benvenuta»). يضطرّه اندلاع الحرب العالميّة الأولى إلى مغادرة الشقّة الباريسيّة التي كان يقيم فيها يومذاك (في شارع كومباني بروميير Rue Campagne-Première)، فيختار ميونيخ محلّ إقامة رئيسيّاً.

١٩١٥ : ميونيخ، برلين، إيرشنهاوزن، فيينا. صدور «خمسة أناشيد» (*Fünf Gesänge*) (كتبها في آب/أغسطس ١٩١٤) في كتاب جماعيّ أصدرته الدّار النّاشرة لأعماله (منشورات إنزل Insel في ميونيخ) لدعم ألمانيا والنّمسا ـ هنغاريا في الحرب، وستواظب على نشره سنويّاً. سيكون هذا هو نصّ ريلكه الوحيد عن الحرب.

١٩١٦ : يُجنَّد في فيينا، في شعبة الصّحافة، حتّى شهر حزيران/يونيو. يلتقي بالرّسّام أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka والكاتب كارل كراوس Karl Kraus. يعود إلى ميونيخ وقد سُرِّح من الجيش.

١٩١٧ : ميونيخ، برلين، فيستفاليا. علاقة صداقة مع الشّاعرة الألمانيّة هيرتا كونيغ Hertha Koenig.

١٩١٨ : ميونيخ. في تشرين الثّاني/نوفمبر، يلتقي بكلير شتودير ـ غول Claire Studer-Goll.

١٩١٩ : في ميونيخ حتّى حزيران/يونيو. يتعاطف مع الجمهوريّة الاشتراكيّة

التي قامت في إقليم بافاريا الألمانيّ (عاصمته ميونيخ) والتي لم تدم سوى أسابيع. في ١١ حزيران/يونيو يغادر ألمانيا نهائيّاً إلى سويسرا، حيث يغيّر محلّ إقامته مراراً. يلتقي بالرسّامة الروسيّة بالادين كلوسوفكا ـ سبيرو Baladine Klossowska-Spiro (يدعوها «مرلين Merline») المنفصلة حديثاً عن زوجها البولنديّ مؤرّخ الفنّ إيريك كلوسوفسكي Erich Klossowski. يعشقها ريلكه ويساهم في رعاية ابنيها الصّغيرين، اللّذين سيصبح أوّلهما فيلسوفاً معروفاً يكتب بالفرنسيّة ويترجم إليها عن الألمانيّة: بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski، وسيغدو ثانيهما أحد اهمّ رسّامي القرن العشرين: بالتوس Balthus. في ١٠ أيلول/سبتمبر ١٩١٩، يصادق مؤتمر سان ـ جيرمان ـ أون ـ ليه Saint-Germain-en-Laye قرب باريس على عودة السّلام بين النّمسا والحلفاء وعلى سقوط الإمبراطورية النّمساويّة ـ المجريّة. تقوم على أنقاضها جمهوريّات عديدة منها الجمهوريّة النّمساوية والجمهوريّة المجريّة والجمهوريّة التّشيكوسلوفاكيّة. يصبح ريلكه مواطناً نمساويّاً (وسيطلب في سنيّه الأخيرة الجنسيّة التشيكوسلوفاكيّة مساندةً لأصدقائه التشيكيّين).

١٩٢٠: لوكارنو وبازل والبندقيّة وباريس وبيرغ آم إيرشل.

١٩٢١: بيرغ آم إيرشل، جنيف، زيوريخ، بيوري ديتوا، وسيير. يكتشف قرب سيير Sierre في منطقة الفالية Le Valais السويسريّة الفرانكفونيّة قصر موزو Muzot. يستأجره من أجله صديق الفنّانين والأدباء رجل الأعمال فالتر راينهارت Walter Reinhart اعتباراً من تمّوز/يوليو.

١٩٢٢: موزو وبياتبيرغ. في شباط/فبراير ينهي تأليف «مراثي دوينو» (*Duineser Elegien*) ويكتب «سونيتات إلى أورفيوس» (*Die Sonette an Orpheus*).

١٩٢٣ : موزو. رحلات في سويسرا. إقامة أولى في مصحّ فال ـ مون ـ سور ـ تيريتيه Val-Mont-sur-Territet. صدور «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس».

١٩٢٤ : موزو. جولة في سويسرا. يقيم في مصحّ فال ـ مون.

١٩٢٥ : موزو. في باريس من ٧ كانون الثّاني/يناير إلى ١٨ آب/أغسطس. لقاءات مع الشعراء والكتّاب دو بوس Du Bos وسوبرفييل Supervielle وفاليري Valéry وهوفمانستال Hofmannsthal والمؤلّف الموسيقيّ كرينيك Krenek وآخرين. إقامة في مصحّ فال ـ مون.

١٩٢٦ : فيفي، لوزان، سيير، موزو. في ٣٠ تشرين الثّاني/نوفمبر يعود إلى في مصحّ فال ـ مون حيث يتوفّى بسرطان الدّم في ٢٩ كانون الأوّل/ديسمبر. صدور مجموعتين من قصائده الفرنسيّة «بساتين» (*Vergers*) و«الرّباعيّات الفاليسيّة» (*Quatrains valaisans*) في منشورات «المجلّة الفرنسيّة الجديدة NRF» (غاليمار Éd. Gallimard حاليّاً) بباريس. صدور روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» في ترجمة فرنسيّة لموريس بيتز Maurice Betz كان ريلكه قد أشرف عليها بنفسه.

١٩٢٧ : ٢ كانون الثّاني/يناير: يُدفن في مقبرة رارون Raron في منطقة الفاليه السويسريّة الفرانكفونيّة حيث عاش سنيّه الأخيرة مقيماً في قصر موزو. صدور قصائد فرنسيّة أخرى له بعنوان «الأوراد» (*Les Roses*) مع مقدّمة لبول فاليري. صدور قصائده الفرنسيّة «النّوافذ» (*Les Fenêtres*) (عشر قصائد مع رسوم لصديقته بالادين كلوسوفسكا).

من أشعار الصّبا والشّباب[1]

(١) في ما يلي مقتطفات قليلة من الأشعار التي كتبها ريلكه في صباه، ومن مجموعاته الأولى التي تنكّر لها لاحقاً أو عارضَ إعادة طبعها، والتي يُسقطها الشّرّاح ومؤرّخو الأدب عادةً ممّا يُدعى «أعماله النّاضجة». وهذه المقتطفات إنّما أُقدّمها للقرّاء بهدف التّعريف بمعالجاته الأولى لا غير، ولم أكثرْ منها لما سيكون في ذلك من إساءة لخيارات الشّاعر أوّلاً، ومن إجحاف بحقّ مسيرته الشعريّة الجادّة من بَعد. ويجد القارئ في تصدير الدّيوان معطيات تاريخيّة وتحليليّة واسعة عن هذه الطّور من نموّ ريلكه الشعريّ والفكريّ (المترجم).

من قصائد أولى بتوقيع «رنيه ماريا ريلكه»
أو «رنيه ماريا سيزار ريلكه»
(١٨٨٤ ـ ١٨٩٧)

في ذكرى يوم زواجكما[١]

إلى والِدَيَّ

هوَ ذا يحلّ يومُ عيدٍ،
فأخذتُ ورقةً صغيرة.
سأكتبُ عليها كلّ تهانيّ إليكِ[٢]
شعراً أكتبها فلتسمحي لي بذلك.
فليحرسْكِ الحظّ دائماً وأبداً
بالعنايةِ نفسها عن قربٍ أو بُعد.
ولْتصحبْكُما الهناءة في كلِّ مكان،
هذه هي صرخةُ هانيبال من أجلكما[٣].
إذهبي الآنَ لتعيشي ببركةِ اللّه،
ولتكونا في رعايتِهِ أنّى كنتُما.

---

(١) هذه أوّل قصيدة لريلكه، كتبها في ١٨٨٤، أي في التّاسعة من العُمر، في ذكرى قران والدَيه.

(٢) مع أنّ القصيدة مهداة إلى والديه، فالشاعر الصّبيّ يخاطب أمّه وحدها في بعض الأبيات.

(٣) هانيبال هو قائد أهل قرطاجنّة (ملاحظة من رنيه [ريلكه]). (يُكتب أيضاً: هانيبعل/ المترجم).

لتكنْ حياتكما هناءةً فحسب،
ولا عكّرَ الشّقاءُ ذاكرتكما أبداً.
أبداً أبداً أبداً.
إذهبا الآنَ إنّي أقول لكُما الوداع
آملاً ألاّ يلحقَكما أيُّ مكروه
وداعاً وداعاً
إبنكما الذي يحبّكما بِورَع

رنيه

[هذا القلب...][1]

سيكفُّ قلبي هذا عن النّبضِ يوماً
فلا تدفنوني تحتَ الحجارة
بل في نداوةِ التّراب،
في التربةِ الأموميّةِ أنيموني.

حقّاً كمْ هو لذيذ
أن أهجعَ هنا بين ذراعَيها!
فهذا القلبُ لن يدْفأَ أبداً
إلاّ بإزاءِ قلبِ الأمّ.

من قلبِ الأمّ في حَنانه المتناهي،
الذي طالَ حرمانُه منه،
ستنبجس حياةٌ جديدة
ما إن يعودُ الرّبيع[2].

---

(١) كتبَها في ١٨٩٢ بمناسبة عيد الأموات الذي سيظلّ ريلكه متعلّقاً به دوماً. ويُلاحظ هنا ابتعاده الباكر عن فكرة الانبعاث المسيحيّة ولجوؤه إلى الميثولوجيا اليونانيّة (أنظر الحاشية التّالية). ومن اللاّفت أيضاً أن يتحدّث عن «موت» قلب الطّفل الذي لم تحتضنه ذراعا أمّه.

(٢) إشارة إلى أسطورة ديمتير، إلهة الأرض في الميثولوجيا اليونانيّة، التي نزلت تحت الأرض لتعيد ابنتها برسفونا التي كان قد اختطفَها هاديس إله الجحيم. وقد رضيتِ الأمّ بأن تعيش مع ابنتها ستّة أشهر في العالم السّفليّ لتعاودا الخروج منه معاً في الرّبيع. ومن هذه الإقامة السفليّة ولدت الفصول الأربعة (المترجم).

هكذا لن تكونوا مفصولين حقّاً
عن الميّتِ الذي هو أنا
ما دامتِ الأزهارُ ستكون رسولاتٍ
بيني وبينكم!

من أشعار الشّباب
من مجموعة «تاج من أحلام»[1]

أغنية ملَكيّة

تقدرُ أن تحتملَ الحياةَ بِجدارة
وحدَهم الصّغارُ تجعلهمُ الحياةُ صغاراً،
وإذا ما عاملَكَ المتسوّلونَ مثلَ أخٍ لهمْ[2]
فلكَ مع ذلكَ أن تكونَ ملِكاً.

حتّى إذا لم يأتِ تاجُ ذهبٍ
ليقطعَ على جبينكَ صمتَ الإله، -
فالأطفالُ أمامكَ سَينحَنون

---

(١) نُشرَتِ المجموعة الشّعريّة «تاج من أحلام» *Traumkegrönt* في ١٨٩٦ في مدينة لايتسغ، مع إهداء إلى الكاتب ريشارد تسوتسمان Richard Zoozmann (١٨٦٣ ـ ١٩٣٤)، الذي كان قد غطّى نصف كلفة طبع المجموعة. وفيها يقترب ريلكه من أجواء الرّومنطيقيّة الجديدة التي كانت سائدة في نهايات القرن التّاسع عشر.

(٢) هذه النّظرة المتعالية إلى المتسوّلين ستزول لاحقاً من تفكير ريلكه وشعره. ويجد القارئ في «كتاب الصّوَر» و«كتاب السّاعات» و«قصائد جديدة» بقسمَيه الاثنين قصائد وأبياتاً عديدة في تمجيدهم أو محاولة استكناه شاكلة حضورهم في العالَم. أنظر خصوصاً قصيدة «المتسوّلون» في القسم الثّاني من «قصائد جديدة» (المترجم).

وبِوَرَعٍ يُعجَب بكَ الطّوباويّون.

مِن شمسٍ لاهبةٍ ستَنسجُ لكَ الأيّام
ثيابكَ الأُرجوانيّةَ وفرْوَك[1]،
وبأيدٍ ممتلئةٍ فرَحاً وحُزناً
ستجثو أمامكَ الليالي...

(١) إشارة إلى لون ملابس علية القوم والبابوات في الماضي. وسيظلّ استيهام الانتماء إلى النّبالة والرّغبة الدّفينة فيه متواترين لدى ريلكه، ولكنّهما سيتخّذان في المواضع القليلة التي يعبّر فيها عنهما في أشعاره القادمة صيَغاً أكثر حذقاً (المترجم).

[هذه الوردة الصّفراء الجميلة]

هذه الوردةُ الصّفراءُ الجميلة
التي وهبَنيها أمسِ طفلٌ،
أحملُها اليومَ بالذّات
الى قبرهِ المنغلِقِ لتوّه.

في تويجاتها ما برِحتْ
تتلألأُ بضعُ قطراتِ ألِقة -
اليومَ هيَ دُموع -
وأمسِ كانتْ أنداء.

من مجموعة «ما قبل عيد الميلاد»[1]

[يا كنيسةً فقيرةً هرِمة]

يا كنيسةً فقيرةً هرِمة
يا مَن يُزيِّنكِ الغُبارُ وحدَه،
إلى جانبكِ يُقيمُ الرّبيع
كنيسةً أخرى مُزدهرة.

بضعُ نساءٍ مرتجفاتٍ من البَرد
في بخورِكِ يَدْرِجنَ.
لكنْ الصّغارَ في الخارج
للأورادِ يُلوِّحون.

---

(١) نُشرت المجموعة الشّعريّة «ما قبل عيد الميلاد *Advent*» في ١٨٩٧ في لايبتسغ. وعبارة «ما قبل عيد الميلاد» (من المفردة اللاّتينيّة *Avent*) هي اسم الأسابيع القليلة التي تسبق عيد ميلاد السيّد المسيح وتُكرّس للتهيّؤ للاحتفال به. وهذه هي المجموعة الأولى التي وقّعها ريلكه باسمه الشخصيّ «راينر Rainer»، متخلّياً عن الاسم الأصليّ «رنيه René»، وذلك بنصيحة من صديقته لُو ـ أندرياس سالومي Lou Andreas-Salomé. ويحفل بعض القصائد، خصوصاً سلسلة القصائد التي وهبت عنوانها للمجموعة، بعناصر من فولكلور طفولة الشّاعر الدّينيّ، كشجرة عيد الميلاد، إلاّ أنّ قصائد أخرى تفصح عن بداية تأثّره بالشّاعر البلجيكيّ الفرانكفونيّ موريس ميترلينك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩)، وبالكاتب الدّانماركيّ ينس بيتر ياكوبسن Jens Peter Jacobsen (١٨٤٧ ـ ١٨٨٥).

من مجموعة «من أجل الاحتفاء بنفسي»[1]

[كان السّهل يعيش انتظاراً][2]

كان السّهلُ يعيشُ انتظاراً
لِضيفٍ لم يأتِ؛
من جديدٍ تتساءلُ الحديقةُ القلِقة،
ثمّ ببُطءٍ تَجْمدُ ابتسامتُها.

وبينَ البُحَيراتِ المتثائبةِ كسَلاً
يضمحلُّ الدّربُ في الغروب،
والتفّاحاتُ ترتعشُ على الأغصان
وأدنى نسيمٍ يَجرحُها.

---

(١) نُشرت المجموعة الشّعرية «من أجل الاحتفال بنفسي» *Mir zur feier* في ١٨٩٩ ببرلين، ونالت شهرة واسعة قبل أن يتخطّاها ريلكه فتُدرج ضمن الأعمال الممهِّدة لأشعاره النّاضجة. بخصوص الإجراءات الشعريّة، التزيينيّة في الغالب والمجسِّدة لشعر «الأسلوب الشّابّ Jugendstil» الذي اقترنت به أشعار ريلكه في فتوّته، انظُر الفقرات المخصّصة لتحليلها في تصدير الدّيوان (المترجم).

(٢) هذه القصيدة والقصيدتان اللّتان تتلوانها مأخوذتان من سلسلة قصائد قصيرة تفتتح المجموعة ولا تحمل عناوين (المترجم).

[يحدثُ أن تستيقظَ الرّيح]

يحدثُ أن تستيقظَ الرّيح
في اللّيلِ مثلَ صَغير،
وخلالَ الطّريقِ تدخُل
إلى القرية بهدوءٍ وبُطء.

ثمّ تمضي متهمّسةً إلى البِرْكة،
وتُرهِفَ سمعَها في الأنحاء:
البيوتُ كلّها شاحبة
وأشجارُ السّنديانِ يلفّها السّكون...

[الحديقة المحرَّمة]

عندما يَسطع القمرُ من جديد
سنَنسى كآبةَ المدينةِ الكبيرة،
ونمضي نتدافعُ إزاءَ السّياج
الذي عن الحديقةِ المُحرّمةِ يُقصينا.

مَن يعرفها الآنَ بعدما يكون رآها أثناءَ النهار:
ملأى بصغارٍ وثيابٍ ناصعةٍ وقبّعاتٍ صيفيّة -
مَن يعرفها كما هيَ الآنَ: وحيدةً معَ أزهارها،
وأحواضِها المفتوحةِ الهاجعةِ ولكنْ بلا رقاد؟

أشكالٌ جامدةٌ في الظّلام
تبدو وهي تنتصبُ على مهل،
والتّماثيلُ الواضحةُ في مَداخلِ ممرّاتِ الزّهر
تظلُّ أكثرَ من سواها متحجّرةً وصامتة.

كوشائعَ متشابكةٍ ترقدُ الدّروب،
متجاورةً وهادئةً ومتوائمة.
ينزلُ القمرُ صوبَ الحشائش؛
وأريجُ الأزهارِ ينهمرُ كالدّمع.

وفوقَ النّوافيرِ المنكمشة،
ما تزالُ تتكلّمُ في فضاء اللّيل
آثارُ لعبها النديّة.

صلوات الصّبايا إلى مريَم[1]

إجعلَي شيئاً ما يحدُثُ لنا!
أنظري كم نرتجفُ في ارتقابِ الحياة.
ونحنُ نريدُ أن نرْقى
مثلَ مَجدٍ أو أغنية.

- ١ -

كنتِ تريدينَ أن تكوني كالأُخرَيات[2]
اللاّئي يرتدين ملابسهنّ في الأماكنِ الباردةِ بِحياء؛
كانت روحُكِ تريد
أن تواصلَ آلامُ صِباها ازهرارَها
حريريّةً في هامشِ الحياة.
لكنْ من غورِ آلامِكِ

(١) في سلسلة القصائد الستّ عشرة هذه يفرض ريلكه صبغة إيروسيّة صريحة تارةً وتلميحيّة طوراً على أجواء من «العهد الجديد»، ويصوّر توزّع الفتيات بين محبّتهنّ لمريم العذراء وانفتاحهنّ على عالَم أجسادهنّ وحواسهنّ. وقد ارتأيتُ أن أترجم هذه السّلسلة بكاملها ليقف القارئ على أنموذج متأخّر من أشعار ريلكه الأولى، أنموذج قد يكون أفضلها وقد يمكّن من الإمساك بإجراءات شعريّة ستتواتر وتزداد عمقاً في أعمال الشّاعر النّاضجة. وقد كتب الشّاعر هذه القصائد في فلورنسة بين ٥ و٧ أيّار/مايو ١٨٩٨، ما عدا القصيدة الثّالثة، أضافها ببرلين في ٢٢ تمّوز/يوليو ١٨٩٩ (المترجم).

(٢) يحوّل البشارة (بشارة مريم بكونها حاملاً بيسوع) إلى عيد كونيّ وإيروسيّ.

تجرّأتْ قوّةٌ على الارتقاء ـ
فاشتعلتْ شموسٌ وانهمرَ بِذار :
وأنتِ كَالنّبيذِ أصبحتِ .

والآنَ أنتِ رقيقةٌ وشَبعى
كَمَساءٍ يَعلونا ـ
ونحنُ نُحسّ بأنّنا نسقُط
وبأنّكِ تستنفدينَ قوانا . . .

ـ ٢ ـ

أنظري ، أيّامنا ثقيلةٌ جدّاً[١]
وحُجُراتُ نومِنا ملؤها القلَق ،
وجميعنا نحاولُ بشاكلةٍ خرقاء
أن نُمسكَ بالأورادِ الحُمر .

ينبغي أن تكوني متسامحةً وإيّانا يا مريم ،
فَدَمُكِ هو ما يجعلنا نُزهِر ،
وأنتِ وحدَكِ يمكنكِ أن تعرفي
كم أليمةٌ هي الرّغبة ؛

(١) الصّوَر التي تتضمّنها هذه القصيدة (الأوراد الحمر والدّم) والتّشبيه المتعارض (ثلج عيد الميلاد والشّعلة) تدلّ جميعاً ، وبصورة كلاسيكيّة ، على الانتظار الإيروسيّ .

فأنتِ نفسكِ عرفتِ
آلامَ أرواحِ الفتياتِ هذه:
تُحسّ بأنّها بمثْلِ برودةِ ثلجِ عيد الميلاد
مع أنّها بكاملها مشتعِلة...

ـ ٣ ـ

من كلِّ هذه الأشياء يبقى لنا المعنى[١]،
وبخصوصِ كلِّ ما هوَ حنانٌ ورقّة
لدينا شيءٌ من المعرفة:
كما لو كانَ الأمرُ يتعلّقُ بحديقةٍ شخصيّة،
أو بوسادةٍ من المُخمَل
تشاطرُنا نومَنا،
أو بشيءٍ يَمحَضُنا
حناناً يُحيّرنا ـ

لكنّ هذه الكلماتِ كلَّها قد صارتْ بعيدة.

كلماتٌ كثيرةٌ غادرتِ الحواسّ

(١) هذه القصيدة مثال لشاكلة هتتعمّق لدى ريلكه في المزج بين إيروسيّة إحيائية كما في القصيدة الأولى من هذه السّلسلة وأجواء «العهد الجديد». ولعلّ عبارة «أنظري ابنكِ» تستعيد ما قاله يسوع لأمّه لدى ترائيه لها بعد الّصلب، إذ يُريها يوحنّا ويقول لها: «أيّتها المرأة هذا ابنُكِ» (أنظُر «إنجيل يوحنّا»، ١٩ ـ ٢٥ ـ ٢٧). وهنا تلميح ممكن إلى علاقة ريلكه الشّخصيّة بأمّه.

والعالَم،
وأحاطتْ بِعرشكِ بامتثال،
كأنّها تُحيطُ بِلحنٍ متصاعِد،
أيتّها الأمُّ يا مريَم
وابنُكِ
لها يَبتسم.

أُنظُري ابنَكِ.

ـ ٤ ـ

في البدء كنتُ أريدُ أن أصبحَ حديقتكِ[١]،
أن يكون لي زراجينُ عنَبٍ وصفوفٌ من الزّهر،
أن أنشرَ على جمالكِ ظِلالي
لتعودي إليَّ دوماً
مع ابتسامتكِ المتعَبةِ، ابتسامةِ أمّ.

لكن في اللّحظة التي أتيتِ فيها ومشيتِ
حدثَ معكِ شيء،
شيءٌ يدعوني إلى صفوفِ الزّهر الحمراء

(١) موضوع العذراء في الحديقة أثير لدى رسّامي النّهضة. وتعارُض الأحمر والأبيض يلمّح بلا لبس إلى نداء الجسد، بل حتّى إلى نداء السّرير، وذلك عبر الجناس القائم بين «صفوف الزهر Beet» و«السّرير Bett»، وإلى رفض بياض العفّة الذي تبدو مريم وهي تنصح به الفتيات.

عندما تُلوّحينَ لي وسْطَ الأغصان.

ـ ٥ ـ

أمّهاتنا الآن تَعِبات،
وعندما نسألهنّ قلِقات
يتركنَ أيديهنّ تتدلّى
ويحسبنَ أنهنّ يسمعنَ أصواتاً تأتي من بعيد:
عجباً! نحنُ أيضاً أزهرْنا!

وهنّ يرْتقن الأرديةَ البيض
التي سرعانَ ما نمزّقها نحن
في نورِ الحجرةِ المتراقصِ مثلَ الغبار.
هنّ يعملنَ بانهماك
فلا يلاحظنَ كم صارتْ
لاهبةً أيدينا...

عليكِ ينبغي أن نعْرضَها
عندما لا تعودُ أمّهاتنا مستيقظات؛
في اللّيل سترتفعُ يَدا كلٍّ منّا
شُعلتَين بيضاوين.

ـ ٦ ـ

كنتُ بالأمسِ ناعمةً مثْلَ صغير[1]:
وكان أدنى شيءٍ يملأني قلقاً.
الآنَ غادرتني المَخاوِف،
خوفٌ واحدٌ ما برحَ يَلهب خدَّيّ:
أنا أخشى مشاعري.

لم نعدْ نسكنُ في الوادي حيث كانتْ تحمينا
أغنيةٌ تفردُ حولَنا جناحَيها الألِقَين ـ
الآن نسكنُ برْجاً يهربُ من الحقول
من حوافّه تتطلّع رغباتي
وبارتجافٍ تصارعُ قوّةً غريبة
تجتذبُها بوضوحٍ خارج الشُّرُفات.

ـ ٧ ـ

يا مرَيم
إنّكِ تبكين ـ أعلمُ ذلك.
وأريدُ أنا أيضاً أن أبكي

---

(١) البُرج المسكون بالقلق رمز ذكوريّ، وهو يتضافر هنا مع تلميح إلى قصيدة معروفة في التّراث الألمانيّ عنوانها «البُرج» للشاعرة آنيته فون دروسته ـ هولسهوف Annette von Droste-Hülshoff (١٧٩٧ ـ ١٨٤٨).

إطراءً عليكِ.
أريد أن ألصقَ جبيني بالأحجار،
وأبكي...

يَداكِ لاهبتانِ؛
آه لو كانَ لي أن أضعَ تحتَ أصابعكِ مَلامِسَ موسيقيّة
لتظلَّ لديكِ أغنيةٌ على الأقلّ.

لكنّ السّاعةَ تموتُ ولا تورثُ شيئاً...

- ٨ -

أمسِ في منامي أبصرتُ
كوكباً يتسمّر في قلبِ السّكون.
وأحسستُ بالعذراءِ تخاطبني قائلةً:
«أزهِري مثلَ هذا النّجمِ في اللّيل»[١].

فاستجمعتُ قوايَ كلَّها لأُساعدَني.
وتمطّطتُ مستقيمةً ونحيفة
خارجَ ثلجِ قميصي. - وعلى حينِ غرّة

(١) لا يخفى الطّابع التجديفيّ لهذا الحلم، إذ يقترن المشهد الإيروسيّ بدعوة إلى الازهرار على شاكلة النّجم مطروحة على لسان مريم العذراء.

أوجعَني ازهراري.

ـ ٩ ـ

كيفَ يا مريمُ، كيفَ من رَحِمِك[١]
طلعَ هذا النّورُ كلُّه
والأسى هذا كلُّه؟
مَن كانَ يا تُرى بعلَكِ؟

تُنادينَ، وتنادينَ ـ وتَنسين
أنّكِ ما عدتِ تلكَ المرأة
نفسَها التي جاءتني في الأماكنِ الباردة.

أليسَ صحيحاً أنّي ما زلتُ غاضرةً كَزهرة؟
أنّى لي أن أمضيَ سائرةً على أصابعِ قدَمَيّ
من الطّفولة إلى **البشارة**،
عابرةً ظلامَكِ كلَّه
في حديقتك؟

(١) هنا أيضاً توليف أو مزج بين البشارة («إنجيل لوقا»، ١، ٢٦) والصّبغة الإيروسيّة المعطاة للّغة، والتي تساهم فيها أيضاً الحديقة (وهي ليست بالمكان البريء). وبموازاة بشارة مريم (الحبَل بيسوع) تقف بشارة الفتاة (ملاقاة الحبيب).

ـ ١٠ ـ

على جُرفِ الرّغبةِ أَحِلّي[١]
أحدَ ملائكتكِ الوقورين
ومُريه بأن يقولَ لأخواتي:
«إنّكنّ ستبكين»،
لأنّ مَنْ هنّ نقيّاتٌ كالأوراد
يكنّ بادئ ذي بدء
عرْضةً لكلّ ضروب التّجارب والآلام.

لأنّهنّ يتصوّرن أنْ قد تجاوزْن
ما تكبّدته الطّفولةُ بشكلٍ طفوليّ،
يمضينَ وبينَ أسنانهنّ تلتمعُ ابتسامة ـ
وإلى عذابهنّ الجديد لا يحملن
معهنّ أدنى دمعة...

ـ ١١ ـ

عجباً، لمَ ينبغي أن نكونَ في صيرورةٍ دائمة[٢]
أن ننموَ وننموَ بلا انتهاء!

(١) ظهور أوّل لبعض ملامح مَلاك «مراثي دوينو»، أحد أهم» أعمال ريلكه الأخيرة.
(٢) سيكون موضوع «الصّيرورة» أو الكيان المتشكّل وغير المكتمل محوريّاً في «كتاب السّاعات».

طويلاً تعاملْنا وقشرةَ برودتِنا
كأنّها هيَ عُمقُها الحقيقيّ.

ولئن كنّا نرتبط ببعضِنا البعض،
ونتماسكُ داخلَ مخاوفِنا بقوّة،
وننزلقُ في أنفسِنا متّئدات
مثلَ مَن يتدلّى في بئْر:

فلا واحدةَ ستقدرُ أن تلمسَ أعماقنا
متهمّسةً بيدين شاحبتينِ عمياوين.

ـ ١٢ ـ

بات شَعريَ الوضيءُ يُزعجني(١)،
كما لو كان قد عَلِقَ به
غصنُ شجرةِ ليمون
كانَ من قبلُ يَشحبُ في إيراقِه
ويزدادُ ثقلاً لأنّه نَضِجَ حقّاً
وباتَ يضوعُ منه عطرُ الرّبيع.

---

(١) تستحضر القصيدة اللّوحات التي تصوّر مريم العذراء في بستان الورد. ويرمز غصن الرّيحان الذي تحمله الخطيبة إلى عذريّتها.

لكنْ أنتِ أزيلي عنّي
هذه الزّينةَ المُقلِقة!
فأنتِ ما زلتِ خضراءَ لَدْنة،
وبينَ أشواكِكِ يُزهر
رَيحانُ الصّبايا.

ـ ١٣ ـ

طوالَ كلِّ هذه الأعوامِ المنصرمة،
كنتُ مسرورةً وفرحة
كمراتبِ الملائكة المزدهرة
التي كانت تحيط بمعجزاتك:
... كانت أمّي شبيهةً بكِ جدّاً...

وأنا صرتُ مكتئبة
منذ شَحَبَتْ قبلاتُها لي[١]،
وما لهَفي وإنصاتي
واستشعاري إلاّ تهمُّسات
من أجل حنوٍّ جديد.

(١) تلميح صريح، على لسان الفتاة، إلى طبيعة أمّ ريلكه الورِعة والتي لم تكن تعرف الحنان ولا المداعبات.

- ١٤ -

جميعهم يقولون لي: «لديكِ الزّمنُ كلّه،
ما يمكنُ أن يَنقصَكِ يا صغيرة؟»
تَنقصُني حلْيةٌ ذهبيّة.
لا أقدرُ أن أذهبَ على هذه الشّاكلةِ في زيٍّ طفلة
والأخرياتُ من قبلُ للعريسِ متأهّبات
مؤتلقاتٍ ومُنيرات.

لا يَنقصني سوى بعضِ فضاء،
إنّني أسيرةُ رُقْية،
ومَجالُ حُلُمي ضيّقٌ أبداً.
بعض فضاءٍ لأرفعَ يديَّ هاتين
خارجَ كُمّيهما الحريريّين،
إلى تلكَ الشّجرةِ المزهرةِ في العُلى[١]...

- ١٥ -

عندما تُثقل على أَخَواتي[٢]
هذه النّظراتُ الوحشيّةُ غيرُ المُطوَّعة،

---

(١) «الشجرة المُزهِرة» Blütenbaum هي الاستعارة الذكوريّة الأثيرة لدى ريلكه. وإيماءة الصلاة التي تقوم بها يدا الفتاة تتحوّل إلى شعيرة جنسانيّة كما في الأغاني الإيروسيّة.
(٢) هنا أيضاً تتخفّى اللّغة الورعة على تلميحات إيروسيّة.

فإلى صورتكِ يلجأن،
فتتّسعينَ أنتِ الممتلئةُ رأفة،
وتكونينَ أمامهنّ كالبحر.

تتقدّمُ إليهنّ أمواجُكِ بهدوء،
فَيَهرُبنَ عبرَ أخاديدِك
إلى أعماقِكِ - ويَرَيْن
كيفَ تهدأ حُميّا رغباتهنّ
وكمطرِ صيفٍ يحفّه اللاّزوَرد
تهطلُ على جزائرَ باهرةِ النّعومة.

- ١٦ -

بُعيدَ الصّلوات[١]:

بيدَ أنّني أيّتها الملكة،
أحسُّني كلَّ يومٍ أكثرَ حرارة
وكلَّ مساءٍ أكثرَ فقراً
وكلَّ صباحٍ أكثرَ تعباً.

أُمزّقُ الحريرَ الأبيض،

(١) تعبّر القصيدة الختاميّة عن استعجال الالتحام العاشق مصوّراً كمعجزة.

فتصرخُ أحلاميَ الخجول:
«آه اجعلي منّي ألَمَ آلامِك،
إجرَحينا كلتيْنا
بالمعجزة ذاتِها!»

أغنية عِشقِ حامِلِ الرّاية
كريستوف ريلكه ومصرعِه[1]

(١) كتب ريلكه صيغة أولى من هذه القصيدة النثريّة الطّويلة (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*) ببرلين في خريف ١٨٩٩، بعد إكماله تأليف النّشيد الطّويل الأوّل من «كتاب السّاعات» (أنظرْه في صفحات لاحقة)، ثمّ وضع لها صيغة ثانية في آب/ أغسطس السّويد في ١٩٠٤، ثمّ صيغة ثالثة بباريس أكملَها في ١٢ حزيران/ يونيو ١٩٠٦ ونُشرتْ في مدن ألمانيّة عديدة في خريف العام نفسه. حظي هذا النصّ بشهرة عريضة ما تزال متواصلة، وإن كانت بعض نشرات آثار ريلكه لا تدرجه بين أشعاره وتحيله إلى مؤلّفاته النثريّة. وبخصوص تأليف هذا النصّ وعلاقته باستيهامات السّيرة الذاتيّة و«رواية» الأصول الخاصّة بريلكه، وكذلك بخصوص التّحويرات التي أدخلَها الشّاعر على سيرة «كريستوف ريلكه» الذي كان هو يعتقد بأنّه سلفه، أنظرْ تصدير الدّيوان (المترجم).

ـ إلى البارونة غودرون أُوكسكول Gudrun Uexküll، التي ولدت كونتيسة في عائلة آل شفيرِن Schwerin.

وإلى روح كائنٍ رائع، تعبيراً عن مودّة عميقة[١].

«. . . في الرّابع والعشرين من تشرين الثاني/نوفمبر ١٦٦٣، تسلّمَ أوتّو فون ريلكه Otto von Rilke، المتحدّر من لانغناو Langenau / ومن غرينيتس Gränitzt وتسيغرا Ziegra / حصّة الأراضي التي خلّفها في ليندا Linda شقيقُه كريستوف Christoph، الذي كانَ قد لقيَ مصرعه في هنغاريا. سوى أنّه كان مُلزَماً بالإمضاء على وثيقة تنازليّة تقضي بأنْ يكون استلامه الأراضي لاغياً في حالة رجوع شقيقه كريستوف، الذي كانت شهادة وفاته تنصّ على أنّه كانَ، عندما لقيَ مصرعه، حاملَ الرّاية في فرقة البارون بيروفانو Pirovano، التابعة إلى فوج خيّالة الامبراطوريّة النمساويّة، الذي كان يقوده هيستر Heytster. . .»

تَخُبُّ جِيادُنا وتخُبُّ، خببٌ في النّهار، خببٌ في اللّيل، خببٌ في النّهار وفي اللّيل[٢].

---

(١) هذا «الكائن الرّائع» هو لويزه فون شفيرِن Louise von Schwerin، صديقة لريلكه، وكانت البارونة المذكورة أعلاه، وهي حماتها، قد استضافت الشّاعر أثناء زيارته لمدينة كابري الإيطاليّة في ١٩٠٦.

(٢) جاء في «لسان العرب» لابن منظور أنّ «الخبب ضربٌ من العدْو. . . وقيلَ هو أن ينقلَ الفرس أيامنَه جميعاً وأياسرَه جميعاً، وقيل هو أن يُراوِح بين يديه ورجليه، وكذلك البعيرُ؛ وقيل: الخَبَب السُّرْعَة». وفي تكرار هذا المصدر في ترجمة المطلع، أردتُ أن أحاكي عن قربٍ تعبير الشّاعر، الذي كرّر الفعل reiten، وهو العدْو، مراراً، في جملة واضح أنّه يتوخّى فيها محاكاة عدْو الخيل ومواكبته دلاليّاً وصوتيّاً. كتبَ ريلكه: =

خبَبٌ، خبَبٌ، خبَب.

وقلوبُنا أعياها التّعَبُ، والحنينُ فيها عارِم. لا جبلَ ـ لا تكاد تلوحُ شجرة. لا شيء يجرؤ على الانتصاب. أكواخٌ غريبةٌ تقعي ظامئةً قربَ ينابيعَ يملؤها الوحل. لا بُرجَ في الأفق. دائماً هو المنْظرُ نفسُه. للمرءِ عينان زائدتان. في اللّيل وحدَه نحسبُ أنّنا نعرف الطّريق. أكنّا نعيدُ كلَّ ليلةٍ عبورَ المسافة التي كنّا في النّهار قد اجتزناها بعناءٍ تحتَ شمسٍ أجنبيّة؟ ذلكَ جائز. الشّمسُ لاهبةٌ كما في بلادنا في عزّ الصّيف. ولكنّنا في الصّيفِ ودّعْنا الأهل. طويلاً ظلّتْ ثيابُ النّسوةِ تلمعُ في خضرةِ الحقول. وها أنّ خيولَنا تَخُبُّ منذُ زمنٍ بعيد. لعلّه الآنَ الخريف. على الأقلِّ هناكَ، حيثُ تَعرفنا نساءٌ حزانى.

* * *

يَستوي السيّد اللاّنغنيّ[1] على صهوةِ جوادِهِ ويقولُ: «ـ سيّدي المركيز...».

كانَ جارهُ، الفتى الفرنسيُّ المتأنّقُ، قد بقيَ يتكلّمُ ويَضحكُ طيلةَ ثلاثةِ أيّام. والآن ما عادَ يعرف شيئاً. كأنّهُ صغيرٌ يُغالب النّعاس. يزحفُ الغبارُ

"Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, dur den Tag. / Reiten, reiten, reiten"

ثمّ إنّه لمّا كان الحرف R يُلفظ في الألمانيّة غيناً فقد يكون حصل تجانس نسبيّ بين العبارتين الألمانيّة والعربيّة. نذكّر أخيراً بأنّ المفردة العربيّة «خبب» نفسها تحاكي صوتيّاً العدْو الذي تسميّه، وبأنّ اختيارها لتسمية أحد بحور الشّعر العربيّ أملاه الاعتبار ذاته (المترجم).

(١) «اللاّنغنيّ» صفةُ نسبةٍ اجترحتُها من اسم مسقط رأس الشّخص المعنيّ، قرية لانْغناو Langenau. والصّيغة التي يستخدمها ريلكه بالألمانيّة والتي ترجمناها إلى «السيّد اللاّنغنيّ»: Der von Langenau، لها في هذه اللّغة، حسبَ شارح الدّيوان زميلي البروفسور غيرالد شتيغ، رنين لقبِ نبالة (المترجم).

على ياقته الباذخة التي هيَ من نسيجٍ مخرَّم أبيضَ، ولا يلاحظُ هوَ ذلك. رويداً رويداً يذبلُ هوَ على سرْجِ جوادِهِ، المُخَمليّ[١].

بيدَ أنَّ السّيدَ اللاّنغنيَّ يبتسمُ ويقول: «ـ لكَ يا سيّدي المركيز عينانِ عجيبتان. لا بدّ أنّكَ تُشبِهُ والدتَك...»

فينتعشُ الفتى من جديد. ينفضُ عن ياقته الغبارَ، فإذا به كأنّما صارَ كائناً جديداً.

* * *

أحدُهم يتحدّثُ عن أمّه. أكيدٌ أنّه ألمانيّ. يرتّبُ كلماتِه بصوتٍ جهوريٍّ متمهّل. يجمعها كَفتاةٍ تهيّئ باقةً من الوردِ وتنهمكُ في تجريبِ الأزهارِ واحدةً تلوَ الأخرى، لا تعرفُ ما سيَطلعُ من الكلّ. أمِن أجلِ الفرح؟ أم من أجلِ الحزن؟ يُرْهِفُ الجميعُ أسماعَهم. يُقلعون حتّى عن البصاق. لم يكنْ هناك سوى سادةٍ كثيري اللّياقة. حتّى مَن لا يفقهونَ اللّسان الألمانيَّ هوَ ذا يفقهونه على حينِ غرّةٍ، ويتأثّرونَ بهذه الكلمة أو تلك: «ـ في المساء...»، «ـ يومَ كنتُ صغيراً...»

* * *

يقتربُ الجميعُ بعضهم من البعض، همُ السّادةُ الآتونَ من فرنسا وبورغندةَ، من البلاد المنخفضةِ[٢] وودْيانِ كارنتيا وقصور بوهيميا، ومن لدُنِ

---

(١) في أغلب فقرات هذا النصّ، حافظتُ على صيغة «مضارع السّرد»، الشّائعة في اللّغات الغربيّة، والتي يسرد فيها الكاتبُ الحدثَ كما لو كان يجري أمام أعيننا، لأنّها بدتْ لي أكثر حيويّة، ولأنّها بدأت تُستثمَر في بعض الرّوايات المكتوبة بالعربيّة أيضاً (المترجم).

(٢) تسمية شائعة لهولندة.

الإمبراطور ليوبولد[1]. ما يرويهِ أحدُهم كانوا قد عاشوه جميعاً، بالشاكلةِ نفسها تماماً. كما لو كانوا من أمٍّ واحدة. . .

* * *

هكذا تخبُّ خيلُنا إلى أن يُقبلَ المساء، ما همَّ أيّ مساء! آنئذٍ نلتزمَ الصّمتَ من جديدٍ، لكنّنا نحملُ في أعماقنا كلماتٍ مشعّة. ينزعُ المركيزُ خوذته. شَعرهُ البنيّ رقيقٌ جدّاً. عندما يَحني رأسَه يتداعى شَعرُه على قفا عنقهِ كَشَعرِ امرأةٍ. يلاحظُ السيّدُ اللانغنيُّ هوَ أيضاً: في البعيدِ كانَ ينتصبُ شيءٌ نحيف ومُظلم. عمودٌ متوحّدٌ، شبْهُ متقوّض. عندَما يكونون اجتازوه وابتعدوا عنه، يتذكّر هوَ أنّ ذلكَ كانَ نصباً لمريَم[2].

* * *

نارٌ في العَراء. نتحلّقُ حولَها وننتظر. ننتظرُ أن يغنّيَ أحدٌ. لكنّنا جميعنا متعَبون. ووهَجُ النّارِ الأحمر يُثقلُ على أوجهِنا. يستلقي على الأحذيةِ المترَبة. إلى الرُّكَبِ يزحفُ متلصّصاً ويندسُّ بينَ أكُفّنا المضمومة. ما عادَ

---

(١) في ١٦٦٤، كان ليوبولد الأوّل الهابسبرغيّ (نسبة إلى آل هابسبورغ Leopold I von Habsburg، إمبراطور ما كان يُدعى «الإمبراطوريّة الجرمانيّة المقدّسة» (١٦٥٨ ـ ١٧٠٥)، قد جمع قوّاتٍ أوروبيّة متحالفة بوجه المسلمين الأتراك. كان جيش الحلفاء موضوعاً تحت قيادة رايموند مونتيكوكولي Raimund Montecuccoli (١٦٠٩ ـ ١٦٨٠). وللإشارتين الجغرافيّتين (كارنْتيا وبوهيميا) دلالة شخصيّة تماماً: إذْ كان ريلكه المولود في براغ يعتقد بأنّه يتحدّر من أصول كارنْتيّة. كما أنّ العبارة الأخيرة في هذا المقطع، المتعلّقة بالأمّ، تصبّ هي الأخرى في إطار «حكاية الأصول» هذه.

(٢) تمثّل هذه الإشارة إلى تمثال العذراء، التي تعدّها المسيحيّة أمّ الله وأمّ الجميع، إسهاماً إضافيّاً في تأسيس موضوع الأمّ المشار إليه أعلاه.

لديه من أجنحة. مظلمةٌ هيَ الوجوه. إلاّ عينَا الفتى الفرنسيِّ، تلمعان بنورهما الخاصِّ ذاتَ هُنيهة. قبَّلَ وريقاتِ وردةٍ صغيرةٍ، فباتَ لها كاملُ الحريّةِ في أن تُواصلَ الذّبولَ على صدره. لمحَهُ السيّدُ اللانغنيّ، إذْ هوَ عاجزٌ عن النّوم. يقولُ في نفسِه: «ـ ليس عندي وردةٌ، ليس عندي وردة!».

ثمّ يُطلقُ عقيرتَه بالغناء. هيَ أغنيةٌ قديمةٌ وحزينةٌ تُنشِدها في الريّفِ فتياتُ بلادِه، إبّانَ الخريفِ، عندَما يقاربُ موسمُ الحصادِ نهاياتِه[١].

* * *

يسألُه الفتى المركيز: «ـ أأنتَ يا صاحِ في مقتبلِ شبابِكَ؟». فيجيبه اللاّنغنيُّ بنبرةٍ هيَ بينَ الحزن والحَرَدِ: «ـ في الثّامنة عشرة!». ويَصمتان.

بعدَ لحظاتٍ يسألهُ الفرنسيُّ: «ـ ألديكَ خطيبةٌ في بلادكَ، سيّدي اليونْكَر؟»[٢]

فيجيبه اللاّنغنيّ: «ـ وأنتَ؟»

«ـ هيَ شقراءُ، مثلُك».

ويستعيدان صمتَهما، إلى أن يصرخَ به الألمانيّ[٣]: «ـ فما تفعلُ بالله هنا على ظهرِ جوادكَ، عبرَ هذه البلاد المسمومةِ، ساعياً إلى ملاقاةِ هؤلاءِ التُّرك الرّجيمين؟».

يبتسمُ المركيزُ: «ـ أفعلُ هذا لأنتهيَ منهم».

---

(١) كان ريلكه قد كتب في مجموعة من أشعار فتوّته عنوانها «قربان إلى الإلاهات المنزل» قصيدة عنوانها «أغنية شعبيّة».

(٢) المفردة «اليونْكَر» Junker مشتقّة من الألمانيّة القديمة Juncherre التي تمخّضت عن صيغة Junger Herr («السيّد الفتى»)، وهي لقب يُطلق على أبناء ملاّكي الأراضي من أرستقراطيّي بروسيا وألمانيا الشرقيّة، ثمّ على الأرستقراطيّين أنفسهم (المترجم).

(٣) هو بالطّبع اللاّنغنيّ نفسه، يدعوه الشّاعر هكذا تنويعاً للخطاب.

فيكتئبُ السيّد اللانغنيّ. يفكّرُ بفتاةٍ شقراءَ كان يلعبُ وإيّاها. ألعاباً وحشيّة. يودّ لو عادَ أمامَها هنيهةً واحدةً، ما يكفي من الوقتِ لينبسَ لها بهذه الكلمات: «ـ العفوَ، يا ماجدلينا، لأنّني كنتُ على هذه الشّاكلةِ دوماً».

يقول السّيّدُ الفتى في نفسه: «ـ أيّة شاكلةٍ؟»؛ لكنّها صارا بعيدَين.

* * *

ذاتَ صباحٍ كانَ هناكَ فارسٌ، فآخرُ، فأربعةٌ، فَعشرة... عمالقةٌ، يتزنّرون جميعهم بالحديد. ووراءهم ألفُ فارسٍ؛ إنّه الجيش.

لحظةُ الافتراق أزِفَتْ.

«ـ أتمنّى لكَ عودةً ميمونةً، سيّدي المركيز!».

«ـ حرَسْتكَ العذراءُ مريمُ، سيّدي اليونْكر!».

وما كانَ بِوسعِهما أن يفترقا. فجأةً صارا صديقَين. أخوَين. يشعران بالحاجةِ إلى تبادلِ مُساراتٍ أُخرى، إذْ باتَ الواحدُ يعرف عن الآخر أشياءَ كثيرة. يتَريّثان. ومِن حولهما استعجالٌ ووَقْعُ سنابِك. ينزعُ المركيزُ قفّازَ يدِهِ اليمنى، الضّخم. يُخرج الوردةَ الصّغيرةَ وينتزعُ منها تويجاً. مثلَ مَنْ يُقسّمُ على الملأ قرباناً[1].

«ـ سيحفَظُكَ هذا. وداعاً!».

يندهشُ السيّدُ اللانغنيّ. يتبعُ بعينَيه الفتى الفرنسيَّ طويلاً. ثمَّ يدسّ تحتَ قميصهِ تويجَ الوردة الأجنبيّة. بدأ التّويجُ يعلو ويهبطُ بمقتضى مُوَيجاتِ قلبِه.

(١) إنّ تُوَيج الوردة، المُعالَج هنا باعتباره خبز قربان، يُعيد إدخال المضمون الدّينيّ إلى القصيدة. وهذا الجمع بين الإيروسيّة وعبادة مريم شديد الحضور في مجموعة أشعار الشّباب «من أجل الاحتفال بنفسي»، التي كتبها ريلكه هي وهذه القصيدة في فترتين متقاربتين، والتي قدّمنا مقتطفات منها في الصّفحات السّابقة من الدّيوان.

نفيرُ بوق! يخبُّ اليونْكر على ظهرِ جَوادِه ليلحقَ بالجيش. يبتسمُ بكآبةٍ: صارتْ تحرسُه امرأةٌ أجنبيّة.

* * *

يُمضي في قافلةِ التّموينِ سحابةَ نهارِه. سبابٌ وضَحِكٌ وألوانٌ شتّى: هذا كلُّه يخلع على الرّيفِ لمسةً باهرة. يدنو غلمانٌ، راكضينَ بأثوابهم المُبَرقشة. يتشاجرون ويصرخون مرَحاً. تأتي بائعاتُ هوىً يعتمرنَ على أمواجِ شعرهنّ قبّعاتٍ لونُها أرجوان. إيماءاتٌ ونداءات! يأتي سائسو خيولٍ يغمرُهم الفولاذُ بسوادِه كأنّهم ليلٌ متنقّل. يُمسكونَ بالفتياتِ بِمثْل هذه الحُميّا بحيثُ تتمزّق فساتينهنّ. على حوافّ الطّبول يعصرونهنّ. توقظ المقاومةُ الهائجةُ التي تُبديها أيديهنّ المحمومةُ الطبّولَ، وكما في حُلم هيَ ذي الطّبولُ تُدوّي وتُدوّي. - في المساء تُقدَّم له فوانيسُ ولا أغرَبَ: نبيذٌ يتلألأ في الخُوَذ! نبيذٌ هوَ أم دَمٌ؟ من ذا يقدرُ أن يُميّز؟[1]

* * *

أخيراً هوَ أمامَ سبورك[2]. إلى جانبِ جوادِه الأبلقِ يقفُ الكونْت. لشعرِه المسترسلِ لمعانُ الفولاذ.

لم يكن اللاّنغنيّ بحاجةٍ إلى أن يسأل. عرفَ الجنرالَ فترجَّلَ وانحنى تلفّه سحابةٌ من الغبار. جاء يحمـلُ رسالةً تُقدِّمُه للكونْت. بيدَ أنّ الأخير أمـرَهُ:

---

(١) بالتّعارض مع العشق شبْه الأسطوريّ المستحضَر في الفقرة السّابقة، تشدّد الفقرة الحاليّة على الغريزة في حالتها المحض، بكلّ ما تتضمّنه من خلطٍ مُقلق بين العشق والعنف القاتل.

(٢) هو الكونْت يوهان فون سبورك Johann von Sporck (١٦٠١ ـ ١٦٧٩)، كان جنرالاً في جيش الخيّالة وأُشيع عنه أنّه كان أمّياً. وهو الذي عيّن كريستوف ريلكه حاملاً للرّاية.

«ـ اقرأْ عليَّ هذه القصاصة». ثمّ لم يحرّكْ شفتَيه بعدَ ذلك. لا حاجةَ له بهما في مسألةٍ غيرِ ذاتِ بالٍ كهذه. للسّبابِ وحدَه تصلُحُ شفتاه. ما يتبقّى تتكفّلُ به يُمناه. هذا هوَ كلُّ ما هنالك. وإنّه لَيبدو من البداهةِ بمكان. كان الفتى قد أكمَلَ قراءتهُ منذ لحظاتٍ طوال. وما عادَ يعرف مكانَه. أمامَ الأشياء كلِّها ينتشرُ سبورك. السّماءُ نفسها تلاشتْ. قال له سبورك، الجنرالُ المَهيب:

«ـ ستكونُ حاملَ الرّاية».

وهذا كثير!

* * *

تخيِّمُ الفرقةُ وراءَ «الرّاب»[١]. يتبعها اللاّنغنيُّ على ظهرِ جواده. وحيداً. السَّهل! في المساء! صهوةُ الجوادِ تسطعُ خلالَ الغبار. والقمرُ يعلو. يراهُ هوَ على قَفا يَدِه.

يَحلم!

لكنّ شيئاً ما يصرُخُ في اتّجاهه على حين غرّة.

يصرُخ ويصرُخ!

حتّى لَيُمزِّقُ حُلمَه.

ما هذهِ ببومة. أيّتها السّماء!:

إنّها شجرة وحيدة

تصرخُ في اتّجاههِ هوَ:

«ـ يا هذا!».

---

(١) «الرّاب» Raab هو أحد فروع نهر الدّانوب، وكان يشكّل في تلك الحقبة الفاصل الحدوديّ بين النّمسا والإمبراطوريّة العثمانيّة.

ويحدّق: شيءٌ يتلوّى! جسمُ إنسانٍ يتلوّى على طولِ الشّجرةِ، جسمُ فتاة،

فتاةٍ عاريةٍ ودامية،

تنقضُّ عليهِ: «ـ أنقِذْني!».

يثبُ من على ظهر جوادِهِ في العشبِ المظلم،

يقطعُ وثاقها اللاّهب بيديه،

ويرى إلى عينَيها تتوقّدان

وإلى أسنانِها وهيَ تعضّ.

أتراها تضحك؟

يقشعرّ بدنُه.

يُعاود امتطاءَ جواده.

ويستأنف الخببَ سريعاً في قلبِ الظّلام، عاصراً في قبضتهِ حبالاً دامية.

* * *

يكتبُ اللاّنغنيّ رسالة. بانهماكٍ يكتبُها. يخطّ حروفَها ببطءٍ، كبيرةً ومستقيمةً ورصينة.

«ـ أمّيَ الطيّبة،

كوني فخورةً بي: إنّني أحملُ الرّاية.

دعي عنكِ القلقَ؛ إنّني أحملُ الرّاية.

أَحبّيني: إنّني أحملُ الرّاية . . . »[1]

ثمّ يدسُّ الرّسالةَ تحتَ قميصهِ، في الرّكنِ الأكثرَ سريّةً، إلى جانبِ تويجِ الوردة، وفي نفسه يقولُ: «ـ سَتتضمّخُ كلّها بأريجه عمّا قريب». ويقول: «ـ قد يَعثرُ عليها أحدٌ ذاتَ يوم . . . » ويقول . . . ذلكَ أنّ العدوَّ كان على مقربة .

❊ ❊ ❊

يمرّون أثناءَ عدْوِهم بفلاّح مذبوح. عيناه تُبحلِقانِ، وينعكسُ فيهما شيءٌ ما: ليس هوَ السّماء. كلابٌ تنبح. أخيراً هيَ ذي قرية. وراءَ الأكواخِ، عالياً، تنتصبُ قلعةٌ حجريّة. المرقى ممدودٌ أمامهم على سعته. والبوابّة مفتوحةٌ لهم على مصراعيها. يستقبلهم نفيرُ أبواقٍ صارخ. إسمَعْ: ضوضاءُ وقعقعةُ سلاحِ ونباحُ كلاب. في الباحةِ صهيلُ خيولِ ووقعُ سنابكَ ونداءات .

❊ ❊ ❊

إستراحة. أن تكونَ، ذاتَ مرّةٍ، ضيفَ أحَد. ألاّ تُشبعَ دائماً جوعَكَ بِنفسكَ من زادٍ فقير. ألاّ تُمسكَ دائماً بالأشياء بِيَدٍ مُعادِية. أن تدعَ الأشياءَ تَحْدثُ، مرّةً، وأن تعرفَ أنّ ما يحدُثُ رائع. فحتّى الشّجاعةُ ينبغي أن تتمدّدَ

---

(١) تروي هيرتا كونيغ Hertha Koenig (شاعرة وصديقة مقرّبة لريلكه، وسيُهديها المرثيّة الخامسة من «مراثي دوينو») أنّها كانت ذات يوم تصف أمام فيا ريلكه Phia Rilke، أمّ الشّاعر، أمسية أُلقيَ فيها هذا النّصّ على خشبة أحد المسارح (والنصّ يُدعى عادةً بصيغة مختصرَة: «حامل الرّاية» Der Cornet). وإذا بالأمّ تهتف، محوّرةً على هواها كلمات القصيدة: ««حامل الرّاية»! إنّه أجمل نصّ كتبَه. «أمّاه، أمّاه، إنّني أحملُ الرّاية» . . . »

يوماً، متكوّرةً على نفْسها وسطَ أغطيةٍ حريريّة. ألاّ تكونَ مُحارِباً دائماً. أن تدَعَ، مرّةً، ياقتكَ العريضةَ مُشرعَةً، وأزرارَها مفتوحةً، وتستريحَ على أرائكَ مغطّاةٍ بأنسجةٍ وثيرةٍ، وتُحسَّ بنفسِكَ، من أعلى رأسكَ حتى أخمصِ قدميكَ، كما أنتَ بُعَيدَ حمّامٍ ساخن. أنْ تُعاوِدَ، كالمبتدئ، معرفةَ النّساء. معرفةَ كيفَ تكون البِيضُ منهنّ، وكيفَ تكون الزُّرق، وأيّة أيدٍ هيَ أيديهنّ، وأيّ غناءٍ هوَ ضحكهنّ عندَما يحملُ فتيانٌ شقرٌ كؤوساً جميلةً ملأى بثمارٍ يفعمُها العصير.

* * *

بدأ الأمرُ مثلَ مأدبةٍ، ثمّ انقلبَ احتفالاً، لا تدري كيفَ. كانت المشاعلُ العاليةُ تتراقص، والأصواتُ تهتزّ، وخليطٌ من الأغاني يعلو، وأنوارٌ وكؤوس. ثمّ تصاعدتِ الإيقاعاتُ ناضجةً، وانبثقَ الرّقص. واجتذبَهم جميعاً. إلى الصّالاتِ كانوا يأتون موجاتٍ موجاتٍ، يصطفي بعضُهم البعضَ، ثمّ يودّعهُ ليُعيدَ مُلاقاتِه بعدَ هنيهات. طفِقوا يثملونَ بالنّور، ينبهرون به حتّى يَعموا، تُأرجِحهم أنسامُ الصّيفِ الآتيةُ من أثوابِ النّسوةِ اللاّهبات.

من النبيذِ الغامقِ اللّونِ وآلافِ الأورادِ راحتِ الدّقائقُ تنهمرُ مُخَشْخِشةً في خاطرِ الليل.

* * *

وكانَ أحدُهُم يقفُ هناكَ، لا تُصدّق عيناه ذلك البهاءَ كلّه. وهوَ على هذه الحالِ بحيثُ يتساءلُ ما إذا كانَ سيستيقظ. ففي النّوم وحدَه يُرى مثْلُ ذلك البذخِ ومثلُ تلكَ الأعياد ومّثلُ أولئكَ النّسوة: أدنى إيماءاتهنّ هيَ كَمثْلِ ديباجٍ يُطوى. يُعمِّرنَ السّاعاتِ بأحاديثَ مفضّضةٍ، ويَرفعنَ أحياناً أيديَهنَّ فيكونُ ذلكَ كما لو كنَّ يقطفنَ، في مكانٍ لا تقدرُ أنتَ أن تبلغَه، أوراداً رقيقةً لا

يُمكنكَ أن تراها. وهُوَ ذا أنتَ تحلمُ: تحلمُ بأنْ تُوشَّحَ بتلكَ الأورادِ، وتعرفَ سعادةً أُخرى، وتنالَ لجبهتكَ الفارعةِ تاجاً.

* * *

كان أحدُهم متمدّداً بردائه الحريريّ الأبيضِ، وعلى حين غرّةٍ يفطن إلى أنّه لن ينهض. هوَ مستيقظٌ لكنّ ما يُحيّره هوَ الواقع. فيلوذُ بأذيالِ الحلم، قلِقاً. هوَ ذا الآنَ في مُنتَزهِ القلعةِ، وحيداً في أطرافه المظلمة. والحفلُ بَعيدٌ. والأنوارُ تُخادعُ الحواسّ. واللّيلُ قريبٌ منه جدّاً وشديدُ النّداوة. يسألُ امرأةً كانت منحنيةً عليه:

«ـ أأنتِ الليل؟»

تبتسمُ المرأة.

فيُشعِرُه رداؤه الأبيض بالخزْي.

يودّ لو كانَ نائياً ووحيداً،

وشاكيَ السلاح.

* * *

«ـ أَنَسيتَ أنّكَ وصيفي لهذا اليوم؟ أَوَ تُفكّر بمغادَرَتي؟ إلى أينَ تذهب؟ رداؤكَ الأبيضُ يمنَحني حقّاً فيكَ...

«ـ أَنادِمٌ أنتَ على قميصكَ الخشنِ ذاك؟

«أَوَ تُحسُّ بالبرد؟ أَوَ تشعرُ بالحنين إلى وطنك؟»

وتبتسم الكونتيسة.

كلاّ. بلْ لأنّ طفولته، التي هيَ له مثلُ رداءٍ رقيقٍ مُعتمٍ، قد سقطتْ من على كتفيه. مَن نـزَعَ عنه ذلك الـرّداء؟ يسألها بصوتٍ ما عرفَهُ لنفسه من قبل. «ـ أأنتِ مَن نزَعه؟».

والآنَ ما عادَ يستره شيء. باتَ عارياً كقدّيسٍ. مؤتلقاً وضامراً يقفُ.

* * *

واحداً تلوَ الآخرِ تنطفئُ مصابيحُ القلعة. الجميعُ يُتَعتعُهم التّعبُ أو الحبُّ أو السُّكر. بَعدَ كلّ تلكَ اللّيالي الطّويلةِ الفارغةِ الـمُمضاةِ في مخيَّماتِ العسكرِ، هيَ ذي أسرّة. أسرّةٌ فارهةٌ من ألواحِ السّنديانِ، لا يُصلّي فيها المرء مثلما يفعلُ على هوى المصادفة، أثناء العَدْوِ، في أثلامِ الحقولِ البائسةِ التي تُصبح، عندَما يرغب المرءُ في النّومِ، أشبهَ ما تكون بقبور.

«ـ ربّاه، كما تشاء!».

وجيزةٌ هيَ الصّلاةُ في السّرير.

ولكنّها أكثرُ وَرَعاً.

* * *

حُجرة بُرجِ القلعةِ يغمرُها الظّلام.

بيدَ أنّهما يُضيء أحدُهما وجهَ الآخرِ بالبَسمات. يتهمّسانِ مثلَ أعمَيَين، ويعثر أحدُهما على الآخرِ كمَنْ يعثرُ على باب. كَطفلينِ يخشيانِ الظّلام، يعصرُ أحدُهما الآخر. معَ ذلك فليسا بالخائفَين. لا شيءَ هنا يُمكن أن يناصِبَهُما العداءَ: لم يعدْ من أمسٍ ولا من غدٍ؛ انهارَ الزّمن نفسُه. على أنقاضِهِ كانا يُزهران.

لا يسألُها: «ـ مَنْ زوجُكِ؟»
ولا تسألُه: «ـ ما اسمُكَ؟»
ذلكَ أنّهما التَقَيا ليصنعَ أحدُهما للآخرِ سلالةً جديدة.
سيمنحُ أحدُهما الآخرَ مئاتِ الأسماء، وينزعُها عنه بمنتهى الرّفقِ، كمَنْ يَنزعُ عن أُذُنٍ قرطاً.

❊ ❊ ❊

في الصّالون، على كرسيٍّ، يتدلّى قميصُ اللاّنغنيّ، وحمّالةُ سيفهِ ومعطفُه. قفّازا كفّيهِ على الأرض. ورايتُه واقفةٌ بصلابةٍ، متّكئةً على النّافذة. نحيفةٌ هيَ وسوداء. في الخارجِ، كانت تخترقُ السّماءَ عاصفةٌ تصنعُ من اللّيلِ مِزَقاً سوداءَ وبيضاء. مثلَ برقٍ طويلٍ يعبرُ ضوءُ القمرِ، وظلالُ الرّايةِ الثّابتةِ تبدو في هيَجان. إنّها تحلم.

❊ ❊ ❊

أكانتْ نافذةٌ مفتوحةً؟ هل العاصفةُ في المنزل؟ ما لهذهِ الأبواب تصطفِق؟ مَنْ يا ترى كان يجتازُ الصّالات؟ـ دَعْه، كائناً كان من يكنْ. لن يجدَ حُجرة البُرجِ هذه. كما لو كانَ محميّاً بمائةِ بابٍ هُوَ هذا النّوم الكبيرُ يجمعُ كيانَينِ: يجمعهما كأْسٌ **واحدةٍ** أو مَوتٍ **واحد**.

❊ ❊ ❊

هل هوَ الصّباح؟ أيّة شمسٍ تُشرق؟ ما أكبرَ هذه الشّمس! أهذهِ طيورٌ؟ إنّ أصواتها لَفي كلِّ مكان.

كلّ شيءٍ مُضاءٌ، لكنْ ما هذا بِنَهار.

كلّ شيءٍ صاخبٌ، لكنْ ما هذه بأصواتِ طَير.

إنّها عَوارضُ السّقفِ تَلمع. إنّها النّوافذُ تصرُخ. تصرخُ، حمراءَ، في اتّجـاه جيـشِ الأعـداءِ المنتشر في الخارجِ، عبرَ الرّيفِ المشتعلِ، تصرُخ: «ـ إلى النّار!».

فيتزاحمون جميعاً، حاملينَ نعاسَهم الممزّقَ في أوجههم، مسلّحينَ وعراةً، من صالةٍ إلى سواها، ومن جناحٍ في القلعةِ إلى آخرَ، باحثينَ عن السلالم.

والأبواقُ تتلعثمُ في الباحةِ مخنوقةَ الأنفاس:

« ـ النّفير!»؛ « ـ النّفير!».

والطّبولُ تدوّي مرتجفة.

* * *

لكنَّ الرّايةَ ليستْ هُنا.

أصواتٌ تنادي: «ـ يا حاملَ الرّاية!».

جيادٌ هائجةٌ، توسُّلاتٌ وصراخ،

شتائمُ: «ـ حاملَ الرّاية!».

الحديدُ يقرعُه الحديدُ، صفّاراتٌ وأوامِر.

صمتٌ: «ـ حاملَ الرّاية!».

ومن جديدٍ: «ـ حاملَ الرّاية».

وفي الخارجِ تندفعُ الخيّالة العرِمَة باستقامةٍ أماماً.

. . . .

لكنّ حاملَ الرّاية لم يكنْ هناك.

* * *

مُسرعاً يركضُ في دهاليزَ مشتعلةٍ، عبرَ أبوابٍ لاهبةٍ تُداهمه من كلّ صوبٍ، وسلالمَ تُحرِقُه، ويفرّ من ذلك المبنى الهائج. يحمل الرّايةَ بين ذراعيهِ كَمَن يحملُ امرأةً شاحبةً أُغميَ عليها. يعثرُ على جوادٍ، ومثلَ صرخةٍ يجتازُ الجميعَ، ويسبقُ الجميعَ، حتّى رفاقه. وهيَ ذي الرّايةُ تعودُ إليه هيَ أيضاً، وهو لم يكن قطُّ ملوكيَّ الهيأةِ كما كانَ في تلك اللحظةِ، وها أنّ جميعَ رفاقِه يُبصرونَه، بعيداً في طليعةِ الجيشِ، ويعرفونَ الرّجلَ البالغَ الألقِ، الفارعَ الرّأسِ، ويعرفونَ رايتَهم.

هوَ ذا يسطعُ، ينبثقُ، يتوهّجُ ويكبُر.

. . . .

وهيَ ذي رايتُهم تحترقُ وسطَ جيشِ العدوّ، وهُمْ في أثرِها مندفعون.

* * *

عميقاً توغّلَ اللاّنغنيّ في قلبِ جيشِ الأعداء، لكنْ وحيداً. صنعَ الذّعرُ حولهُ دائرةً، وقفَ هو في مركزِها، في ظلِّ رايته الآخذة بالانطفاء.

ببطءٍ، في شبْهِ تفكُّرٍ، جعلَ هوَ يُحدّقُ حولَه. أمامَه أشياءُ كثيرةٌ، غريبةٌ وملوَّنة. «إنّها حدائقُ»، كانَ يقول في نفسه ويَبتسم. ثمّ شعرَ بأنّ عيوناً تُحاصرُه، وميّزَ رجالاً، وعرفَ أنّهم القومُ الكَفَرة[1]. فقذفَ بجوادهِ بينَهم.

---

(١) يقصد التّرك. ولا داعي للتذكير بأن ريلكه يعرض هنا مشاعر بطل حكاية القصيدة، أو تيّار وعيه، لا غير (المترجم).

عندَما انغلقتْ وراءَه الدّائرةُ، عاوَدتِ الحدائقُ الظّهورَ، والأسيافُ السّتّةَ عشرَ المعقوفةُ التي كانتْ تنبثقُ فوقَ رأسِهِ كَالبرقِ المتواصلِ إنّما هيَ احتفال. شلاّلُ مياهٍ ضاحك.

* * *

في القلعةِ، التهمتِ النّيرانُ قميصَه ورسالتَه وتويجَ وردةِ المرأةِ الأجنبيّة.

في الرّبيعِ التّالي (وقد جاءَ حزيناً وبارداً) دخلَ ساعي بريدِ البارون بيروفانو[1] قريَةَ لانغناو يعدو ببطءٍ على ظهرِ جواده. هناكَ، رأى عجوزاً تبكي[2].

---

(١) البارون فون بيروفانو von Pirovano مذكور في الوثائق التّاريخيّة باعتباره قائد فرقة الخيّالة التي كان كريستوف ريلكه حامل رايتها. وإذا ما حملنا هذه المعلومة على محمل الجدّ اضطررنا إلى استنتاج أنّ بطل الشّاعر ريلكه كان ضحيّة وباء التيفوس الذي اجتاح الجيش الإمبراطوريّ الجرمانيّ في ١٦٦٠. ثمّ إنّ القصيدة نفسها تتضمّن إشارات عديدة إلى المستنقعات الموبوءة (عبارة «ينابيع يملأها الوحل» مثلاً، و«هذه البلاد المسمومة»).

(٢) كانت المسوّدتان الأولَيان للقصيدة تضمّان خاتمة أخرى تقول: «جاء فارسٌ ضخمٌ - سيلقى فيما بعدَ مصرعه في سان - غوتار Saint-Gothard - وحملَ الكونتيسة خارج القلعة التي كانت تلتهمها ألسنةُ النّيران. كان مُعجزاً حقّاً أنْ تَحقّقَ فعل الإنقاذ هذا. / لكنْ لا أحدَ يعرف اسم الكونتيسة ولا اسم الطّفل الذي ولدته بعد ذلك في بلاد أجنبيّة يسودها السّلام». إنّ هذه المعلومة، إذا ما نحن أخذناها بمعناها الحرفيّ، ستضيف التباساً تحقيبياً آخر إلى جملة الالتباسات الأخرى التي تحملها القصيدة والمُشار إليها في الفقرات المخصّصة لها في تصدير الدّيوان.

كتاب السّاعات[1]

أضعُ هذا الكتاب بين يَدَي لُو Lou[2].

---

(١) العنوان الذي منحه ريلكه لهذه المجموعة الشّعريّة: *Das Stunden-Buch* هو صيغة معروفة في العالَم المسيحيّ، يستعيرها الشّاعر لتسمية نداءات الرّاهب المتكلّم في عمله هذا، فلا يسمّي العنوان كتاباً للسّاعات بعامّة، بل هو كتاب ساعات الصّلوات، أو صلوات السّاعات، أي الصّلوات التي يقوم بها المتعبّد على امتداد أوقات اليوم وينوّعها ويكون لهذا السّبب بحاجة إلى كتاب يحفظها ويرجع هو إلى نصوصها فيه. والنّشيد الطويل الأوّل من هذا العمل نفسه كان ريلكه يفكّر في البداية بتسمية «كتاب الصّلوات» (المترجم).

(٢) لو أندريس سالومي Lou Andreas-Salomé (١٨٦١ ـ ١٩٣٧) كاتبة ألمانيّة من أصل روسيّ (اسمها الشّخصيّ «لُو» هو مختصر «لويزه Louise»)، أحبّها الفيلسوف فريدريش نيتشه ولم تستجب لحبّه، وتعرّفتْ على مؤسّس التحليل النفسيّ سيغموند فرويد فكانت من أوائل المساهمين في رفد هذا الميدان بتجاربهم وكتاباتهم. أحبّها ريلكه وهو في مقتبل حياته الأدبيّة، وكانت تكبره بأربعة عشر عاماً، وسافرا معاً إلى روسيا والتقيا تولستوي، وكان لهذه الزيارة، كما سيلاحظ قارئ هذا العمل، أثر كبير في تكوين ريلكه الشعريّ. وحتّى بعدما وضعتْ هي حدّاً لعلاقتهما العشقيّة، استمرّت بينهما علاقة مراسلة كان لها في تطوّر الشّاعر دورٌ أساسيّ، وستكون هي أوّل من يتلقّى من ريلكه نسخة مخطوطة من عمله الأكبر الذي جاء بعد انتظار دام أكثر من عشر سنوات، ألا وهو «مراثي دوينو». من أجل معرفة أعمق لهذه العلاقة، انظرْ تصدير الدّيوان (المترجم).

الكتاب الأوّل

كتاب الحياة الرّهبانيّة[1]

(١٨٩٩)

هيَ ذي السّاعةُ في مرورِها تلفحُني[2]

بضربتها المعدنيّة الواضحة،

فترتجفُ حواسّي. أشعرُ بأنّني أقتدِر -

وبأنّني قابضٌ على خامةِ النّهار.

لا شيءَ كان مكتملاً قبلَ أن أراه،

(١) كان ريلكه قد منح سلسلة القصائد الوجيزة هذه في النسخة المخطوطة الأولى التي أرسلها إلى لو أندرياس - سالومي عنوان: «الصّلوات» *Die Gebete*، ومنحها العنوان الحاليّ: *Das Buch vom mönchischen Leben* («كتاب الحياة الرّهبانيّة») في النسخة المخطوطة الثانية التي وضعها لها في ١٩٠٣، والتي تتبعها طبعة ١٩٠٥ لـ«كتاب السّاعات». وهذه الأخيرة صارت هي المتداولة، وبالتالي فهي المتّبعة في ترجمتنا هذه (المترجم).

(٢) وضع ريلكه في هوامش مخطوطته، على لسان الرّاهب المتكلّم في هذا العمل، إضاءات لم ينشرها مع القصائد، ولكنْ راجعَها الشّراح لاحقاً في أرشيفات الشاعر، وأدرجها غيرالد شتيغ في شرحه لآثار ريلكه الشعريّة الذي نقدّمه هنا بصيغة مكثّفة. إنّ بعض هذه التعقيبات يوضّح أيّما توضيحٍ تصوّر الشّاعر لمختلف اللحظات التي يعيشها الرّاهب المتكلّم في سلسلة القصائد هذه فيما هو يدبّج صفحاته. كتب مثلاً في حاشية هذه القصيدة: «مساء العشرين من أيلول/ سبتمبر، غبَّ ليلة طويلة ماطرة، تتوغّل أشعّة الشمس في الغابة وتخترقني». وبالنّسبة إلى الشّاعر «المختفي» وراء الرّاهب، تدلّ السّاعة الموصوفة هنا على ساعة الإلهام الشعريّ. وسنواصل في الحواشي التالية اقتطاف بعض العبارات من هذه الإضاءات «الجانبيّة» كلّما بدا لنا ذلك مفيداً لمواكبة تطوّر مختلف لحظات هذا العمل (المترجم).

كلُّ صيرورةٍ كانتْ تقفُ دونَما حِراك.
بصَري ناضِجٌ، وكمثْلِ خطيبة،
يُقبلُ إليه في كلِّ نظرةِ الشّيءُ الذي يرغَبُ هوَ فيه[١].

لا شيء في نظري مُفرَطُ الصِّغَرِ، بل إنّني أحبُّه
وعلى خلفيّةٍ من الذّهبِ أرسمُه كبيراً،
وعالياً أرفعه ولا أدري
روحُ مَنْ تتحرّر على هذه الشاكلة.

❊ ❊ ❊

أعيشُ حياتي في دوائرَ متّسعة[٢]،
مرتسمةٍ فوقَ الأشياء.
قد لا أستطيعُ أن أُكْملَ الدائرةَ الأخيرة،
بيدَ أنّني سأُحاول.

---

(١) «النظرة» اسم مذكّر بالألمانيّة (der Blick)، ممّا سمحَ لريلكه بأن يكتب حرفيّاً: «نظَراتي ناضجةٌ وكمثْلِ خطيبة/ يُقبلُ إلى كلِّ واحدةٍ منها الشّيءُ الذي ترغبُ هيَ فيه» كما لو كان يقول: «نظَراتي ناضجةٌ وكمثْلِ خطيبة/ يُقبلُ إلى كلّ واحدٍ منها الشيءُ الذي يرغبُ هوَ فيه». ولمُراعاة مقابلة التذكير والتأنيث التي تقوم عليها هذه الصّورة وضعتُ «البصَر» بدل «النّظرات» (المترجم).

(٢) صورة الدّائرة أو الحلَقة يستوحيها ريلكه من الفيلسوف الأمريكيّ رالف والدو إمرسون Ralph Waldo Emerson، الذي تتصدّر عبارة له أيضاً دراسة ريلكه في نحت أوغست رودان Auguste Rodin يقول فيها: «البطل متمركز في ذاته أبداً». ويسمح رمز الدائرة لريلكه بأن يمنح الشّاعرَ مكانة محوريّة داخل العمل واللّغة والعلاقة بالعالَم.

أدورُ حولَ اللّه، حولَ هذا البُرجِ القديم،
منذُ آلافِ السّنواتِ أدور ـ
وإلى الآن لا أعلمُ هل أنا نَسرٌ أم عاصفة
أم أغنيةٌ عظيمة.

* * *

لي إخْوانٌ كثارٌ يرتدونَ مُسوحَ رُهبان[1]،
في الجنوبِ حيثُ ينْبتُ الغارُ في الأديِرَة،
أعرفُ كمْ يخلعون على تماثيلِ مريَمَ صفاتٍ إنسانيّة[2]،
وكثيراً أحلمُ بِ «تِيْتسياناتٍ» فتيّين[3]،
يَخترقُ كيانَاتِهم إلهٌ متوقّد.

---

(١) في إضاءات ريلكه: «المساء ذاته، الرّاهب في مُعْتَكَفه». (ملاحظة من المترجم: على امتداد حواشي ريلكه هذه، فضّلتُ تفادي استخدام المفردة الشّائعة «محْبَسَة»، من «الحبْس»، واستخدام المفردة «مُعْتَكَف» لتسمية الحُجرة التي يعكف فيها الرّاهب على الصّلاة والتأمّل وتدبيج صلواته ـ قصائده).

(٢) إشارة إلى رسوم العذراء في عصر النهضة، يتوقّف عندها ريلكه في «يوميّات فلورنسيّة *Florenzer Tagebuch*»، التي وضعها أثناء زيارته لإيطاليا قبل كتابة هذه القصائد بأقلّ من عام، ورأت النور بعد وفاة الشّاعر. وسنرى في الصفحات التالية كيف يفضّل ريلكه الإيقونات التي يصنعها الرّهبان الرّوس على رسوم عصر النهضة الدينيّة. أنظر أيضاً بهذا الخصوص الصفحات المخصّصة للمجموعة الحاليّة في تصدير الدّيوان.

(٣) تيتسيانو فيتشيليو Tiziano Vecellio، ويُدعى بالعربيّة أيضاً (تقليداً لشاكلة نطق اسمه بالفرنسيّة): تيتيان (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦م): رسّام إيطاليّ من عصر النهضة. تعلّم الرّسم على أستاذه جورجوني وسطع نجمه في أوروبا، فاشتغل لدى البابوات في روما، وصار مطلوباً لدى الملوك الأوربّيين. وقد أورد ريلكه هنا اسمه بصيغة الجمع للتعبير عن حلم الرّاهب برسّامين عديدين يشتغلون بحميّة تيتسيانو وحذقه في السّياق الورع الذي تصفه الأبيات (المترجم).

مع ذلكَ فكلّما سبرتُ أغوارَ ذاتي
بَدا لي إلهي أنا مظلماً وشبيهاً
بمئاتٍ من الجذور تشربُ في صمت.
كلّ ما أعْلمُه هو أنّني أنمو
من حرارتهِ، فكلُّ جذوري
في الأعماقِ قابعةٌ، ولا تُلوِّحُ إلاّ لدى هبوبِ ريح.

* * *

ينبغي ألاّ نرسمكِ بمقتضى أهوائنا[1]،
أنتِ يا مَن أنتِ غسقٌ منهُ انبلجَ الصّباح.
في الملْواناتِ القديمةِ سنَبحث
عن الملامحِ ذاتها وعن الأشعّة
نفسِها التي أخفاكِ تَحتَها **القدّيس**[2].

دونَكِ نُعلي سواترَ من الصّوَر
تنتصبُ حولكِ مثلَ ألفِ جِدار،
ذلكَ أنّ أيديَنا الورِعةَ تُخفيكِ

(١) هنا يبدأ المتكلّم في القصيدة (قناع ريلكه) بالتعبير عن إيثاره للإيقونات الروسيّة. تأنيث المخاطبة يُحيل إلى مريم العذراء، التي تُكرَّس لها أغلب الإيقونات (المترجم).

(٢) تذكر نشرة لا بلاياد الإيطاليّة لأعمال ريلكه الشعريّة قراءة لرُوت موفيوس **Ruth Mövius** لهذا المقطع ترى فيها أنّ القدّيس المقصود هو لوقا الإنجيليّ نفسه، الذي كان طبيباً وصاحب موهبة في الرّسم، ويُروى أنّه أوّل من تركَ رسماً للسيّدة العذراء وضعه بموافقتها. أنظر حواشي الترجمة الإيطالية لأشعار ريلكه في السّلسلة المذكورة، ج ١، ص ٧٤٨، حاشية ٤ (المترجم).

ما إنْ تتجلّينَ لِقلوبنا.

* * *

أُحبّ ساعاتِ كيانيَ المظلمة[1]
التي تتجذّرُ فيها حواسّي؛
فيها أبصرتُ، كما في رسائلَ قديمة،
أيّامَ حياتي وقد عيشتْ من قبلُ،
نائيةً وذابلةً كَخُرافة.

منها أعرفُ أنّي أمتلكُ فضاءً
لحياةٍ أُخرى شاسعةٍ تسكنُ خارجَ الزّمان.
أحياناً أكونُ بالغَ الشّبَه بشجرة
يانعةٍ تُوشوشُ أعلى قبرٍ
وتواصلُ الحُلمَ الذي كان الفتى المتوفّى
(الذي تُحاصرُه جذورُها اللاّهبة)
قد بدَّدَه في الأغاني والأحزان.

* * *

أيّها الإله المُجاورُ إنْ كان عنفُ دقّاتي

(١) من إضاءات ريلكه في مخطوطته: «في الغابة، ٢٢ أيلول/ سبتمبر».

يزعجكَ مراراً إبّانَ اللّيلِ الطّويل -
فلأنّي نادراً ما أسمعكَ تتنفّس
مع أنّي أدري بكَ في الصّالة وحيداً؛
وإذا ما رغبتَ في شيءٍ فلا أحدَ لِيَحمل
لكَ الشرابَ إذْ تَنشدُه متهمّساً:
أبداً أرْصدُكَ؛ فلتبدرْ منكَ أدنى إشارة
فأنا على مقربةٍ منْك.

لا يفصلُنا سوى حاجزٍ صغير
أقامتهُ الصُّدفة؛ وفي مقدورِ
أيِّ نداءٍ يُطْلقه
فمي أو فمُك،
أنْ يقوّضَه بلا صخب.

إنّه مِن صُوَرِكَ مبْنيّ.

أمامكَ تنتصبُ صُوَرُكَ كسلسلةِ أسماء[١].
وإذا ما اشتعلَ فيَّ يوماً ذلك النّور
الذي بفضلِهِ تُبصركَ أعماقي
فَسيضيعُ على أُطُرِها مثلَ هالة.

---

(١) إشارة إلى ما يلاحظه من جمود لصورةِ يسوع في الإيقونات.

وحواسّي، التي سرعانَ ما تَخمد حُميّاها،
ستكون مفصولةً عنكَ ودونما وطن.

* * *

آه لو خيّمَ السّكونُ ذاتَ مرّة[1]،
وسَكَتَ كلُّ ما هوَ عابرٌ وتقريبيّ،
وتلاشى ما يرافقهما من ضحكٍ،
ولو لم يمنعني صخبُ حواسّي
إلى هذه الدرجةِ من أنْ أسهر:

فسأعرفُ أن أفكّرَ بك حتّى حوافّك
في فكرٍ كبُرَ ألفَ مرّة،
وأنْ أملكَكَ (لزمنِ ابتسامة)
وأنْ أتقدَّمَ بكَ كمثْلِ شُكْر
لكلِّ موجودٍ يحيا.

* * *

(١) تفيد إضاءات ريلكه أنّ الرّاهب هو هنا «في طريق العودة من الغابة. ذوائب الشّجر يلفّها السكون وهي تترقّب العاصفة مقطوعة الأنفاس».

في انعطافةِ القرن أعيشُ[1].
يُحَسُّ بريحِ تبعثها صفحةٌ عظيمة
كتَبناها أنا واللّه وأنتَ[2]،
تُورِّقها في العُلى أيادٍ غريبة.

يُحَسُّ بلَمعانِ صفحةٍ جديدة
ما يزال ممكناً فيها كلُّ شيء.

صامتةً تزنُ القوى بعضُها سلطانَ بعض،
ويرمقُ بعضُها البعضَ بنظرةٍ مظلمة.

* * *

ذلكَ ما أخمّنُه في كلماتك[3]،
وخلالَ تاريخِ الإيماءاتِ التي بِها
تُطوّق يداكَ المكوّرتانِ الصّيرورة،

---

(١) في إضاءات ريلكه، «يرى الرّاهب في طريق عودته وهجاً أحمر يرقى في السّماء ويطبع الغيوم بمسحة بنفسجيّة عجيبة ولم تُرَ من قبل، فيَعدّ ذلك الوهج علامة على تحوّل يرافق انتهاء قرنٍ وابتداء قرنٍ آخَر».

(٢) المخاطَب هنا هو، منطقيّاً، يسوع، وكان المتكلّم قد أشار في أبيات سابقة إلى حضوره في الإيقونات.

(٣) في إضاءات ريلكه، يقرأ الرّاهب هنا كما على عادته في «الكتاب المقدّس» فيفطن إلى حقيقة مريعة (سنعود إليها في حينها) يشعر من جرّائها بالضّيق ويخرج إلى الغابة ويفتح حواسّه للنور والرّوائح والأصوات، ثمّ يعود في اللّيل ليكتب هذه الأبيات.

بما تملكانِ من حرارةٍ وحِكمة.
عالياً كنتَ تتحدّثُ عن العيش **وخفيضاً** عن الموت
وبلا انقطاعٍ كنتَ تُكرّرُ مفردةَ **الكيان**.
بيدَ أنَّ القتلَ سبقَ الميتةَ الأولى(١).
فتصدّعتْ دوائرُكَ المكتملة،
وتعالتْ صرخة
وجرفتِ الأصوات
التي لم تكدْ تتجمّع
لتنطقَ بك،
ولتحملَك،
جسراً ممدوداً فوقَ كلِّ هاوية ـ

وما لثغتْ هيَ به مذْذاك
إنْ هوَ إلاّ بضعةُ حروف
من الاسمِ الذي كان لكَ بالأمس.

* * *

(١) هذه هي «الحقيقة المربعة» المُشار إليها في الحاشية السابقة. ففيما يقرأ الرّاهب في «الكتاب المقدّس»، يفطن إلى أنّ اغتيال هابيل على يد شقيقه قابيل قد سبق كلّ ميتة أخرى. وعليه، فالمَيت الأوّل في سلالة البشر إنّما مات اغتيالاً.

كلام الصبيّ الشّاحبِ المحيّا هابيل:

لستُ كائناً. فَعلَ بي أخي شيئاً
لم ترَه عيناي.
لقد حجبَ النّورَ عنّي.
ألغى وجهي
بوجههِ هوَ.
وهوَ الآنَ وحيد.
أحسب أنّه ما برحَ حيّاً
فلا أحدَ يفعلُ به ما فعلَه هوَ بي.
الجميعُ حذَوا حذوي،
الجميعُ يمْثلونَ أمامَ غضبه،
الجميعُ على يدَيه يفنون.

أحسَبُ أنّ أخي البِكرَ يَسهر
كمحكمةٍ.
بي أنا فَكّرتِ اللّيالي
لا بِه.

* * *

يا ظلمةً أتحدّر أنا منها[1]،
إنّني لأؤْثركِ على الشُّعلة

(١) في إضاءات ريلكه: «يحسّ الرّاهب بأنّه تحرّر في دخيلائه، فيشرع بتدبيج مدائح للّه».

التي تَحدُّ من العالم
إذْ تحترق
من أجلِ واحدةٍ من الدّوائر
التي لا يعرفُها خارجَها أحَد.

في حينِ تحتضنُ الظلمةُ كلَّ شيء،
الصّوَرَ والشُّعلَ والحيواناتِ وأنا نفسي،
والقوى والبشر
وكلًّ ما هوَ على مقربة ـ

لعلَّ قوّةً هائلة
تتململُ قربي.

إنّني أؤمنُ باللّيل.

* * *

أؤمنُ بكلِّ ما لم يُنطَقْ بهِ بَعد.
أريدُ إطلاقَ أكثرَ أحاسيسي ورَعاً.
فما لم يجرؤْ على الرّغبةِ فيه أحدٌ
سيكون ذاتَ يومٍ لي، كأنّما رغماً عنّي.

إنْ يكنْ في هذا جسارةٌ يا إلهي فلتغفرْ لي

لا أريد سوى أن أقولَ لكَ هذا:
قوّتي الفُضلى ينبغي أن تكون مثلَ غريزة
لا تعرفُ الغضبَ ولا الخوف؛
فهكذا يُحبّكَ الصِّغار.

وفي اندفاعِ هذه الأمواج التي تتلاقى وتنسكب
روافدَ عريضةً في قلبِ البحر،
وفي الفيض غير المتناهي للمدّ المتجدّد،
أريد أن أقولكَ وأبشّرَ بك
كما لم يفعلْ من قبلُ أحَدٌ.

إن يكنْ في هذا زهوٌ فَدَعْني أزهو
من أجل صَلاتي
القابعةِ وحيدةً ورصينة
أمامَ جبينكَ المدلهمِّ هذا.

❊ ❊ ❊

أنا في هذا العالَم شديدُ التوحّدِ، لكنّي لستُ متوحّداً بما فيه الكفاية[1]
لأتمكّنَ من الاحتفاءِ بكلِّ ساعة.
أنا في هذا العالَم شديدُ الضآلةِ، لكنّي لستُ صغيراً بما فيه الكفاية

---

(١) يمرّ اصطفاء الشّاعر من قبَل اللّه أو الطّبيعة بعزلة نرجسيّة هي اختبار تلقينيّ.

لأكونَ أمامكَ كمثْلِ شيءٍ
حصيفٍ ومُظلِم.
أريدُ أن تكون لي إرادةٌ وهذه الإرادة أرغبُ في أن أُصاحبَها
في طرُق الفعل؛
وإذا ما دَنا شيءٌ ما،
في هذه اللحظاتِ الصّامتةِ شبْهِ الحيرى،
فأنا أريد أن أكونَ ممّن يعرفون
وإلاّ فلأبقينَّ وحيداً.

أريد أن أعكسكَ في هيأتكَ بكاملها،
ولا أريد أن أكونَ أعمىً أو أكثرَ هرماً
من أن أقدرَ على الإمساكِ بصورتكَ الثّقيلةِ الرّاجفة.
أريدُ أن أنتشرَ بكاملي.
لا أريدُ الانحناءَ في أيّ مكان
فالانحناء في عُرْفي كَذِبٌ.
أريدُ أن يكون لي أمامَك
فكرٌ حقٌّ؛ وأنا راغبٌ في أن أصِفَني
كصورةٍ رأتْها عيناي
بعيدةً ودانيةً في آنٍ واحد،
كمفردةٍ أدركتُ دلالتها،
وكإبريقِ مائي اليوميّ،
كَمُحيّا أمّي،
وكمثْلِ سفينة

جعلتْني أجتاز
أكثرَ العواصفِ إهلاكاً.

* * *

ألا ترى؟، إنّني أريدُ الكثير[1].
ربّما كنتُ أرغبُ في كلِّ شيء:
الظّلامِ الذي يندفع فيه بلا انتهاءٍ كلُّ سقوط،
والانعكاساتِ المرآتيّةِ لكلِّ صُعود.

أحياءٌ كُثْرٌ لا يريدون شيئاً
وبفضلِ الصّبغةِ العاطفيّةِ لأحكامهم الباطلة
يشغلون مقامَ أُمَراء.

أمّا أنتَ فيُفرِحكَ كلُّ وجه
يَخدمُ ويشتعلُ رغبة.

يُفرِحكَ كلُّ مَنْ يَستخدمونَك
مثلَ أداة.

---

(١) في هذه القصيدة تعبير أوّل عن موضوع سيصبح أساسيّاً لدى ريلكه، ذلكم هو موضوع الارتقاء والسّقوط. أنظر المرثية العاشرة من «مراثي دوينو» وكذلك قصيدة «الطابة» في القسم الثّاني من «قصائد جديدة».

إنّكَ لم تبردْ بَعدُ، ولم يَفُتِ الأوان
للغوصِ في أعماقِكَ المتحوِّلة،
حيثُ تتجلّى الحياةُ في قلبِ السّكون.

* * *

نَبنيكَ بِأيدٍ مرتجفة[1]،
ونقيمُ الأبراجَ ذرّةً بعدَ ذرّة.
لكنْ مَن يقدر أن يُكملَ بناءك
أنتَ يا مَن أنتَ كاتدرائيّة[2]؟

ما تكون روما؟
محضَ غبار، -
ما يكون العالَم؟
هوَ ذا يتقوَّض
قبلَ أن تُتوِّجَ القباب
أبراجَكَ ويشمخَ جبينُكَ المُشعّ
عالياً فوقَ فراسخَ من الفسيفساء.

لكنْ أقدرُ في الحُلمِ أحياناً

---

(١) هذه القصيدة تدشّن تصوّر ريلكه لله باعتباره إلهاً في صيرورة.
(٢) الصّياغة هنا على التّذكير لأنّ المخاطَب هو الله، يشبّهه المتكلّم بكاتدرائيّة يروح يصف أجزاءها تدريجيّاً ضمن ما يُدعى مجازاً متسلسلاً (المترجم).

أن أحيطَ بنظرةٍ واحدة
بفضائكَ كلّه، ـ
من أكثر الأسُسِ انزواءً في الأرض
حتّى أحجارِ سقفِكَ المذهّبة.

كما أرى إلى حواسّي
وهي تتصوّرُ وتُنجِز
آخِرَ زخارفِك.

* * *

لأنّ أحداً شاءكَ ذاتَ يوم[1]،
فأنا أعرفُ أنّ لنا الحقّ في أن نَشاءك.
وإذا ما نحنُ تنكّرنا لكلِّ غور،
وكان ثمّةَ جبلٌ مفعَمٌ ذهباً
لم يعدْ مَن يرغبُ في استخراجه
فسيُظهِرهُ إلى النّور يوماً
ذلك النّهرُ العاملُ في سكون الحجارة
العامرةِ بخبيء المعادن.

---

(١) في تصوّر الشّاعر، يولد اللّه من الإرادة الإنسانيّة ثمّ ينعتق منها.

اللّهُ يَنضَج
وإنْ لم نشأ نحنُ ذلك.

* * *

مَنْ جَمَعَ تناقضاتِ حياته الكثيرة
وضَفرَها، شاكِراً، في رمزٍ ما،
كانَ قادراً على أن يطردَ من القصر
صانعي الضوضاء،
وعلى أن يُقيمَ حفلاً **مختلفاً**، وسَتكونُ أنتَ الضّيف
الذي يستقبلُه هوَ في الأمسياتِ العِذاب.

سَتغدو سميرَه في عزلته،
المركزَ السّاكنَ لمونولوغاته[1]؛
وكلُّ دائرةٍ يرسمها حولَك
تُخرجُ بيكارَه من طائلةِ الزّمان.

* * *

(١) جازفتُ باستخدام هذه المفردة الأجنبيّة التي أصبحت شائعة في العربيّة، لأنّ أيّ تعبير آخر («الحوارات الجوّانيّة» مثلاً أو «أصوات الضّمير») لا يبدو لي معبّراً عن المقصود باقتضاب ودقّة. ثمّ إنّ ريلكه نفسه، على علوّ فصاحته، لم يتردّد في مواضع صحيح أنّها نادرة عن استخدام مفردات أجنبيّة أو عن الاستعارة من الألمانيّة المحكيّة (المترجم).

علامَ تهيمُ يداي بين رِيَشِ الرّسم؟[1]
عندما **أرسمُكَ** ربّاه لا تكادُ أنتَ تُبصِرُ ذلك.

أُحِسُّ بكَ. على ضفافِ حواسّي
تبدأ متردّداً كأرخبيل،
ولعينيكَ اللتين لا تطْرفان أبداً،
أنا الفضاء.

لم تعذْ ماثلاً في صميمِ ألقِك
حيث تجتازُ حلقاتُ رقصِ الملائكة
من أجلكَ المسافاتِ كالموسيقى،-
إنّكَ تسكنُ في منزلكَ الأخير.
سماؤكَ بأسْرِها تنظرُ خلالي إلى الخارج،
لأنّني أتأمّلُكَ في صمت.

* * *

لا تقلقْ، فأنا كائنٌ؛ أوَ لا تسمعني[2]
أتدفّقُ بإزائكَ بكلِّ حواسّي؟
مشاعري التي صارَ لها أجنحةٌ،

---

(١) في إضاءات ريلكه: «تحتشد في خاطر الرّاهب أفكار كثيرة وغريبة يعاملها هو كضيوف، ثمّ يعود في هذه الأبيات إلى الله، يمتثل إليه فيها».
(٢) في إضاءات ريلكه، «يمتلئ الرّاهب آنئذٍ بالنور ويرى نفسه منعكساً على سائر الأشياء».

ترسمَ حولَ وجهكَ دوائرَ بيضاء.
أما ترى روحي منتصبة
على مقربةٍ منكَ، متلّفعةً بالصّمت؟
أوَ لا تنضج صلاتي كَشهرِ نوّار[1]،
معلّقةً إلى نظرتكَ كما إلى شجرة؟

إنْ تكنِ الحالمَ، فأنا حلمُك.
وإذا ما شئتَ السّهَرَ، فأنا مشيئتك.
سأبسطُ سلطاني على كلِّ بهاء،
وفوقَ مدينةِ الزّمان العجيبةِ أتكوّر
بِمِثْلِ ثَباتِ نجمة.

* * *

حياتي ليستْ هيَ هذه السّاعة الجارفة[2]
التي تراني أستعجل الانحدارَ إليها.
أنا على شفا هاوياتي شجرة،
ولستُ إلاّ واحداً من أفواهي،
ذلك الذي ينطبقُ الأوّل.

---

(١) أي صَلاته التي يقوم بها في شهر نوّار/ مايو، وكذلك، وهذا أبلغ، صلاته التي تمتلك في نظره صفات الشّهر المذكور، المعروف بازدهار الطّبيعة إبّانه.

(٢) في إضاءات ريلكه، «يحسّ الرّاهب هنا بأنّه باتَ شديد القرب من اللّه».

أنا فاصلُ سكونٍ بين نَغمتين
لا تتوافقان إلاّ على مضض
لأنّ نَغَمة الموتِ تريدُ أن تكونَ هي الأقوى ـ

لكنّهما تتصالحانِ راجفتَين
في الفاصل المُظلمِ ذاك،
ويظلّ الغناءُ عذباً.

❊ ❊ ❊

لو كنتُ كبرتُ في محلٍّ ما[1]
أيّامُه خِفافٌ وساعاتُه أكثرُ انعتاقاً،
لكنتُ أحييتُ من أجلك حفلاً فخماً،
ولمَا كانتْ كفّاي ستحملانك،
كما تفعلانِ أحياناً، بفظاظةٍ وعلى قلق.

ولَكنتُ جرأتُ على أن أتصدّقَ بك،
أنتَ، يا حاضراً غيرَ متناهٍ.
وكمثْلِ طابة،
كنتُ قذفتُكَ في موجاتٍ من الفرَح

(١) في إضاءات ريلكه، «يكتب الرّاهب النصف الأوّل من هذه القصيدة في الحديقة السّابحة في ضوء قمر لطيف، والمحفوفة بشيء من الظلام الخاشع الورع، ويكتب النصف الثاني في معتكفه، ثمّ يقرّر، مكتفياً، أن ينام دون أن يقوم بتأمّلات ولا بصلوات».

ليقبضَ عليكَ أحدٌ
ويركضَ مادّاً راحتيه
ليتلافى سقوطك،
أنتَ، يا شيءَ الأشياء.

ولكنتُ صقلتُكَ كما تُصقَلُ مُدْية
حتّى تأخذَ بالائتلاق.
ولَكنتُ رَصَعتُ شعلتكَ هذه
في خاتمٍ من أنقى ذهبٍ
ولَكانَ هوَ سيَعْرِضُها من أجلي
على اليدِ الأكثر بياضاً.

لكنتُ رسمتُكَ لا على حائطٍ،
بل على امتدادِ السّماءِ كلِّه،
ولكنت صوّرتُكَ كما كان سيفعلُ أحدُ العمالقة:
حريقاً أو جبلاً،
أو رياحَ سمومٍ تعصفُ برمالِ الصّحارى ـ

أو لعلّي
عثرتُ
عليكَ يوماً. . .
فأنا رفاقي بعيدون،
لا أكادُ أسمعُ ضحكاتِهم.

وأنتَ ـ أنتَ سقطتَ من العشّ،
طائراً صغيراً بمخالبَ صفراء،
وعينَينِ واسعتَين، وأنا أرثي لك.
(يدي أكبرُ من أن تحتويَك.)
بالأصابعِ أنهلُ من النّبعِ قطرةَ ماء
وأرى كيفَ يجعلكَ العطشُ تتلقّفها
وأحسّ بقلبي وقلبكَ يخفقان
من الخوفِ كليهما.

* * *

أجدُكَ في جميعِ الأشياء
التي أعاملُها بإخاءٍ وطيبة؛
في الصّغيرِ منها أنتَ بذرةٌ تينَع تحتَ الشّمس،
وفي الكبيرِ يفيض كِبَرُك.

كذلكَ هو اللّعبُ الشائقُ لهذه القوى:
تَخترقُ الأشياء مُسْدِيَةً في طريقها خدمات:
فهيَ في الجذور تنمو وفي السيقان تتضاءل
وفي الأعالي تبدو منبعثةً على حين غرّة.

* * *

صوت راهبٍ فتى[1]:

كلُّ ما فيَّ ينهمرُ ويتبدّد
كالرّمل بينَ الأصابع.
ها أنا أستضيفُ فجأةً حواسَّ كثيرة،
لكلٍّ منها ظمؤها المتفرّد.
وفي مواضعَ منّي جمّة،
أحسّ بالورَم وبالآلام.
في صميمِ قلبي بخاصّة.

أشتهي أن أموتَ. دعني وحدي.
إخالُ أنّني سأجِد
من الضّيقِ ما يكفي
لينفرطَ نبضي.

* * *

ربّاه انظُرْ هذا الإنسانَ الجديدَ في ورشةِ بِنائك[2]،

---

(١) في إضاءات ريلكه، «يرقد الرّاهب بعد كتابة القصيدة السّابقة، ولكنْ سرعان ما يوقظه نشيج وتأوّهات تأتيه من المعتكَف المجاور الذي يقيم فيه راهب شابّ. يهرع هو إليه، فيصمت الرّاهب الصغير، ولكنّ الرّاهب الأكبر يدني وجهه المخضلّ بالدّموع من النافذة، بحيث يغمره ضوء القمر، ويقرأ فيه، أي في ضوء القمر، الأبيات التّالية كما في كتاب مفتوح».
(٢) في إضاءات ريلكه: «آنئذ تهلّلت أسارير الرّاهب [الصّغير] فرحاً».

أمس كان ما يزال طفلاً، والنّسوة
هنّ مَن جمعنَ كفّيه على هذه الشّاكلة
في إيماءةٍ يشوبها الكذبُ من قبل.
ذلكَ أنّ يُمناه ترغبُ في مفارقةِ يُسراه
لكي تحتمي أو لترسمَ إيماءة
أو لتكونَ في طرفِ ذراعها وحيدة.

أمسِ بالذّاتِ كان جبينه مثْلَ حجرٍ
في عرْض التيّارِ، تنحتُه الأيام
التي لا معنى لها سوى صخب الأمواج هذا،
ولا رغبةَ سوى أن تعكس
سمواتٍ معلّقةً فوقَها بمحضِ صُدفة؛
لكنِ اليومَ يزدحمُ حولَه
تاريخُ العالَمِ بأكملِه
الذي يُساقُ أمامَ محكمةٍ بلا رأفة
يَغرقُ هوَ في حُكمِها.

هوَ ذا شيءٌ من الفضاءِ ينتشر على وجهٍ ناشئ.
لا شيءَ كانَ قبلَ هذا النّور نوراً،
وكما لم يحدثْ من قبلُ ينفتحُ سِفْرُك.

* * *

أُحبُكَ أيُها النّاموسُ الأعذب[1]
لأنّنا نضجْنا فيما نُعارِكك؛
يا حنيناً للأوطانِ عارماً لم نقهرْه،
أنتَ يا مَن أنتَ غابةٌ لم نُغادرْها،
يا أغنيةً نُنشدها كلّما صَمَتْنا،
ويا عشّاً من الأفياءِ عَلِقتْ به
مشاعرُنا الباحثةُ عن ملاذ.

أنشأتَ نفْسكَ كبيراً بلا انتهاء
في ذلكَ اليوم الذي فيهِ أنشأتَنا،ـ
ولطالما نَضجْنا تحتَ شموسك،
متّخذين لنا امتداداً وجذوراً عميقة،
هكذا بحيثُ صارَ لكَ أن تكتملَ الآنَ بسلام
داخلَ البَشرِ والملائكةِ وتماثيلِ مرَيم[2].

دَعْ يدَكَ مستلقيةً على منحنى السّمواتِ وتقبّلْ
صامتاً أفعالَنا المُزجاةَ لكَ بِغموض.

* * *

---

(١) «النامِوس الأعذَب»: صيغة قد يكون ريلكه استعارها من الفيلسوف شتيفتر Stifter، بها يعارض هذا الأخير جدليّة هيغل Hegel. ويرى بول دو مان Paul de Man هنا مطابقة يقوم بها ريلكه بين الله والكتابة (أنظر بهذا الصدد تصدير الدّيوان).

(٢) إستخدَم الشّاعر المفردة Madonnen («المادونات»)، و«المادونا» هي، في إيطاليا خصوصاً، لقب لمريم العذراء (يعني حرْفيّاً: «السيّدة»). وعندما ترد المفردة بالجمع فهي تشير إلى تماثيل تُصوّر العذراء، مصحوبةً بوليدها أحياناً.

نحنُ جميعاً شغيلةٌ: متدرّبونَ وتلامذةٌ ومعلّمون[١]،
نَبنيكَ، يا أعلى صحْنِ كنيسة.
أحياناً يأتي رجلٌ عركتْه الأسفار
ويخترقُ عقولَنا كَحزمةِ أنوار،
وبارتجافٍ يُرينا إيماءةً ماهرةً جديدة.

أُولاء نحنُ نرقى في الصّقالاتِ المتأرجِحة،
ومَطارقُ ثقيلةٌ تتدلّى من أيدينا،
إلى أن تلثمَنا على الجبين ساعة
مُشِعّةٌ وعارفةٌ بكلّ شيء
آتيةٌ منكَ كما تأتي من البحرِ ريح.

ثمّ يعلو صخبُ معاولَ لا تُحصى
تقْسرُ الجبلَ ضربةً بعدَ ضربة.
لا نُغادرك إلاّ مع حلول الظّلام:
آنئذٍ تبزغُ حدودكَ القادمة.

ربّاه، إنّك لَكبير[٢].

* * *

(١) في هذه المراتبيّة الثلاثيّة لـ«بُناة اللّه»، يستلهم ريلكه التقسيمات الشائعة في نظُم عديدة، تعاونيّة حديثة وإقطاعيّة وحتّى مسيحيّة (تلامذة يسوع). ثمّ إنّ المَراتب الثلاث هذه يمكن أن تدلّ على مختلف مراحل عُمر الإنسان.

(٢) كتب ريلكه في «يوميّات فلورنسيّة»: «اللّه أقدمُ صنيع فنيّ». أنظر أيضاً القصائد المكرّسة للكاتدرائيّات في مجموعته «قصائد جديدة».

أنتَ من الكبَر بحيثُ لا يعود لي من وجود
ما إن أقفُ قربَك.
ومن الظّلام أنتَ بحيث أنّ ضيائيَ الفقير
لا يعود له بإزاءِ حوافّكَ من معنى.
تمرّ مشيئتكَ مثلَ موجة
يغرقُ فيها كلُّ نهار.

وحدَه حنيني يصلُ إلى ذقنك
وإزاءكَ يقفُ مثْلَ كبيرِ الملائكة،
غريباً وشاحباً ومنتظراً أن يُفدى،
وينشرُ في اتّجاهكَ جناحَيه[1].

لم يعد يستهويه ذلكَ الطّيرانُ المتناهي
الذي كان يصطدمُ بأقمارٍ كئيبةٍ عائمة.
والعوالمُ يعرفها هوَ بما فيه الكفاية منذ زمان[2].
بجناحيه الشّبيهَينِ بشُعلتَين،
يريد أن يقفَ أمامَ محيّاكَ المعتم،
ليرى تحتَ ضوئهما السّاطع
ما إذا كان يَلعنه ظلُّ حاجبَيك.

* * *

(١) هنا ظهور أوّل للموضوع الرّئيس في «مراثي دوينو»، ألا وهو موضوع الملاك. أنظرْ خصوصاً المرثيّتين السّابعة والتّاسعة.

(٢) قبسة من «خطبة في السّماء» لغوته Goethe.

في النّور تبحث عنكَ أفواجٌ من الملائكة[1]
ترتطم جباههم بالنّجوم،
يرجونَ من كلّ شعاعٍ أن يزيدهم بكَ عِلماً.
لكنْ كلّما أردتُ أنا أنْ أمتدحَك،
رأيتُهم يشيحونَ بأوجههم
ويبتعدون عن ثنايا عباءتك.

ذلكَ أنّكَ لم تَكُ في عالَمِ الذّهبِ أكثرَ من ضيف.
وليسَ إلاّ حُبّاً بزمنٍ كانَ يرجوك
أن ترتادَ مرمرَ صلواتِه الوضيئة،
تجلّيتَ مثْلَ مَلكِ النّيازك،
فخوراً ومشعشعَ الجبينِ بأمواجٍ من النّور.

ثمّ ما إن ذابَ ذلكَ الزّمنُ حتّى فئتَ إلى منزلك.

ظلمةٌ هوَ فمُكَ الذي منه تنبثقُ أنفاسي،
ومن الأبنوس هما يَداكَ.

* * *

(١) وجود اللّه في التصوّر القروسطيّ مرتبط بفترات ازدهار الفنون الدينية (أنظرْ قصيدة «اللّه في العصر الوسيط» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»). أمّا في فترة ريلكه، فنشهد عودة إلى فكرة الإله الخفيّ، يرمز إليه هنا «الفم المظلم» ـ بالتضادّ مع الذّهب ـ واليدان الأبنوسيّتان، بمقابل النّور الذي يشير إليه البيت الأوّل.

كانتْ تلكَ هيَ أيّام ميكيل ـ آنجلو[١]
التي قرأتُ عنها في كتبٍ غريبة.
إنّه الرّجلُ الذي أنساه
قياسٌ هائلُ السّعة
هولَ ما لا ينقاس.

إنّه الرّجل الذي يُعاود الظهورَ دوماً
عندما يُقدّر عصرٌ آفِل
قيمتَه مرّةً أخيرة.
فيضطلع بها من جديدٍ رجلٌ
وفي هاوياتِ قلبهِ يرميها.

مَن سَبقوه عرفوا الفرحَ والحزن؛
وهوَ لا يشعرُ إلاّ بثقلِ الحياة؛
وبأنّ عليه أن يعانقَ الكلَّ كشيءٍ **واحد**، ـ
وحدَه اللّه يعلو مشيئته الرّحبة:
فيُحبُّه هوَ بكلِّ علوِّ حقده،
بباعثٍ من امتناعهِ على البلوغ هذا.

* * *

(١) في إضاءات ريلكه، يتذكّر الرّاهب هنا صورة للوحة ميكيل ـ آنجلو تصوّر النبيّ موسى، كان الشّاعر قد رآها في أحد الكتب، وكذلك تمثالاً مبتوراً للعذراء رآه في فلورنسة وراء المذبح الكبير في كاتدرائيّتها. وفي «يوميّات فلورنسيّة»، يرى ريلكه في ميكيل ـ آنجلو، كبير رسّامي عصر النهضة الطّليان، ضرباً من «إله فاطر» يجتاز الزمن الأرضيّ بفصوله الأربعة ويبلغ الصّيف (فصل النّضوج) مباشرةً، فيكون مشروع النهضة بذلك مبتوراً. ولا شكّ أنّ انبعاث مثل هذه الفكرة على لسان راهب القصيدة الرّوسيّ، الذي هو بمثابة حارس لثبات الزّمان، يظل شديد المفارقة.

فرعُ شجرةِ اللّهِ[1] الذي يُدثِّرُ إيطاليا،
أزهرَ **من قبلُ**.
لعلّه كانَ سيَودّ
أن يُنْضِجَ وعدَ الزّهرِ قبلَ أوانه،
لكنّه تعبَ في أوجِ ازدهارِه،
ولن يحملَ ثماراً.

لم يكن ذاكَ سوى **ربيع الله**.
لكنْ وحدَه ابنه الذي هوَ **كلمةُ اللّه**،
تحقّقَ[2].
القوى كلُّها التفتتْ
إليه، هوَ الطّفل السّاطع،
الجميعُ إليه جاؤوا
بهداياهم[3]؛
والجميعُ كانوا يُغنّون مجدَه
كملائكةٍ كروبيّين[4].

---

(١) إشارة إلى «شجرة الحياة»، التي صارت في المسيحيّة تشير إلى الصّليب. وكان ريلكه يرى أنّ فنّ عصر النهضة قد محضَ «الابن» أهميّة مفرطة على حساب «اللّه الأب».

(٢) في امتداد القصيدة السابقة يعبّر الرّاهب هنا عن فكرة سبق أن صاغها ريلكه الشابّ في «يوميّات فلورنسيّة» مفادها أنّ ربيع عصر النهضة لم ينلْ تتمّة طبيعيّة.

(٣) كان المجوس الثلاثة كثيري الحضور في الفنّ الدينيّ للحقبة المعنيّة.

(٤) المفردة «كروب» من أصل آشوريّ وتعني «مَن يصلّي». وفي التراثين الدينيّين اليهوديّ والمسيحيّ، يحتلّ الملائكة «الكروبيّون» (أو «الكروبون» كما يكتبها مترجمو «العهد القديم» في طبعة دار المشرق) المرتبة الثانية من مراتب الملائكة بعد «السّروفيّين». مهمّتهم هي الحراسة؛ هكذا يصوّرهم «سفر التكوين» (٣، ٢٤) وهم يحرسون بسيوفهم المشتعلة شجرة الحياة في جنّة عدْن بعدَما أخرج اللّه آدم وحوّاء من الفردوس.

كانَ ينشرُ عطوراً عذبة،
هوَ، الوردةُ المطْلقة[1].
كانَ دائرةً تحمي
مَن هُم بلا وطن.
وتحتَ عباءاتٍ كثُرٍ، متحوّلاً دون انقطاع،
راحَ يصّاعدُ في كلِّ أصواتِ الزّمان.

* * *

آنئذٍ حظيَتْ بالحبّ أيضاً
تلكَ المستيقظةُ لتحملَ الثّمرة[2]،
الخادمةُ الخجولُ التي زارَها الملاكَ والفاتنةُ في الذُّعر،
الزّهرةُ المتفتّحةُ غيرُ المستَكْشَفَة،
والتي تتفرّع منها مَسالكُ كثار.

فترَكوها تمضي وترقى
عائمةً على هوى العامِ النّاشئ؛
فأصبحتْ حياةُ مريَمَ الخادمة
ملوكيّةً وشائقة.

---

(١) صار المسيح في نظر ريلكه هو «الوردة المطلقة» باستيلائه على «اسم الأسماء» (ما دامَ يُدعى «الابن» وفي الأوان ذاته «السيّد» و«الربّ»)، أي باستيلائه على اسم اللّه الذي تشكّل «الوردة» أحد أقوى رموزه.

(٢) هي بالطّبع مريم العذراء، وسيُسمّيها الشاعر باسمها في أبياتٍ لاحقة.

ومثلَ رنينِ أجراسِ الأعياد
راحتْ تصدحُ في كلِّ بيت؛
الفتاةُ اللاّهيةُ بالأمس،
باتَ يستغرقها ما تحملُ في أحشائها،
كانتْ فرِحةً بذلك الشّيء الأوحد،
حتّى لَتقدرُ أنْ تَحملَ الألوفَ مثلَه؛
كان كلّ شيءٍ يبدو مؤتلقاً ليُنيرَها
هيَ التي كانت شبيهةً بِكَرْمةٍ ثقيلةٍ، وكانت حبلى.

* * *

لكنْ كما لو كان ثقلُ الفاكهةِ المتدليّةِ من أغصانها[1]
وانهيارُ الأروقة والأعمدة
وسكوتُ المغنّين ذاك،
كما لو كان هذا كلّه قد أثقلَ عليها،
ففي ساعاتٍ أُخرى،
وكأنّها حبلى بمجدٍ أكبر،
إلتفتتِ العذراء

(١) هذه القصيدة وسابقتها كتبهما ريلكه في فوربسفيده Worpswede في الأوّل من أيّار/مايو ١٩٠٥ وأضافهما لاحقاً لهذا الكتاب. ويرجّح أنّه استلهم في بداية القصيدة الحاليّة لوحات من مدرسة الرسّام كارلو كريفيلّي Carlo Crivelli (١٤٣٥ ـ ١٤٩٥) وفي نهايتها لوحات من مدرسة الرسّام ساندرو بوتيشيلّي Sandro Botticelli (١٤٤٥ ـ ١٥١٠) (خصوصاً لوحته المعنوَنة: «العذراء في صحبة ابنها والملائكة حاملي الشمعدانات»).

إلى جراحِها القادمة.

يداها المتباعدتان بلا صخبٍ
كانتا تهجعان فارغتَين.
وا أسفاه، لم تلِدْ هيَ الأكبرَ بَعدُ.
والملائكة، العاجزون عن أيّ عزاء،
كانوا يحيطون بها، غرباءَ، رهيبين.

* * *

هكذا نراها مرسومةً[١]، خصوصاً من قِبَلِ ذاك[٢]
الذي حملَ حنينَه بعيداً عن الشّمس.
جعلتْها الأسرارُ تنضج في نظرهِ وتزداد نقاءً،
لكنّ الآلامَ راحتْ تُساويها وسائرَ البشر يوماً بعدَ يوم:
طيلةَ العُمر كانَ هوَ مثلَ باكٍ
يحفرُ الدّمعُ في كفّيهِ أخاديد.

هوَ لآلامها النّقابُ الأجمَل،

(١) في إضاءات ريلكه: «يعتقد الرّاهب أنّ مريم العذراء قد غادرت الأيقونات الفضيّة منذ قرون، وهي سائرة عبر العالَم، في الذّوات والآثار الفنيّة، وما إن تتعب حتّى تعود إلى الإيقونات وتنيم طفلها من جديدٍ في مهود الفضّة وتجلس إلى جانبه وتغنّي له. فالأزمنة في اعتقاده حلَقيّة، وهو يوم عيدٍ يكون شيء فيه قد نضجَ بما فيه الكفاية ليعاود السقوط في أصله الذي كان ينتظره».

(٢) هو بوتيشيلّي، وخصوصاً لوحته السابق ذكرها «العذراء في صحبة ابنها والملائكة حاملي الشمعدانات». ومراراً يعرب ريلكه في «يوميّات فلورنسيّة» عن إعجابه بهذا الرسّام.

يلثمُ عن كثبٍ شفتَيها الموجعتَين،
وتبدو طيّاتُه عَليهما كمثْلِ ابتسامة -
ثمّ إنّ نورَ شموعِ سبعةِ ملائكة
لا يقدر أنْ يكشفَ عن سرّها الغطاء.

* * *

خلالَ فرعٍ آخَر مختلفٍ تماماً[1]،
ستنالُ شجرةُ اللّه صيفاً
مفعماً بالوعودِ ويانعِ الثّمار،
في بلادٍ رجالُها يَرتقِبون،
وكلُّ واحدٍ منهم هوَ بِمثلِ توحّدي أنا.

فهو لا يتجلّى إلاّ للمتوحّدين[2]،
وإنّ متوحّدين من النّمطِ ذاته
لَينالون أكثرَ ممّا تنالُه الأنا الضيّقة.
ذلك أنّ إلهاً مختلفاً يتجلّى لكلٍّ منهم
حتّى يُدركوا وَهُمْ على مَشارفِ البكاء،
أنَّ في ما وراء آرائهم المتضاربة،

(١) كان ريلكه يرى أنّ الرّوس يخاطبون إلهاً شديد الاختلاف عن إله الغرب كما يصوّره فنّ عصر النّهضة الإيطاليّة.
(٢) من المُفارق أنْ يجمع ريلكه فكرة التوحّد والعزلة بروسيا، مع أنّ تجربته فيها هيمنَ عليها اكتشافه الجماهير المتديّنة.

وأبعدَ من شهاداتهم ونكراناتهم،
ثمّةَ إلهٌ **واحدٌ** يكونُ مختلِفاً
في كلٍّ واحدٍ من أوليائه، يجري كَموجة.

وهيَ ذي الصّلاة الأخيرة
التي سيقولها لبعضهم البعض الرّائون:
اللّه ـ الجذرُ أعطى ثماراً،
فاذهبوا لتحطيم الأجراس؛
هي ذي تُقبل أيّامُ أعمقِ سكون،
تجمدُ فيها السّاعةُ إبّانَ ينوعها.
اللّه ـ الجذرُ أعطى ثماراً،
كونوا جادّينَ وأبصِروا.

* * *

لا أقدر أن أصدّق أنّ الموتَ الصّغير(١)
الذي نتأمّلهُ بِتَعالٍ كلَّ يوم
يَبعثُ فينا قلقاً ووحشة.

ولا أصدّق أنّه يُهدّدنا حقّاً؛

(١) هنا ظهور أوّل لفكرة ستصبح أساسيّة في شعر ريلكه وفي روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» (من الآن فصاعداً: «دفاتر مالته...»)، ألا وهي فكرة الفارق بين الموت اليوميّ، الذي ينعته هو بـ «الموت الصّغير»، و«الموت الكبير» الذي هو «الموت الخاصّ بكلّ واحد».

فأنا ما زلت أحيا، ولديّ للبناء زمنٌ كافٍ:
وسيكون دمي أحمرَ بأطولَ ممّا تكونه الأوراد.

فكري أعمَقُ من أن يجدَ تسليتَه
في اللّعبِ بتخويفِنا ببراعة،
أنا العالَم
الذي سقطَ منه فكري وهائماً مَضى.

كَمِثْلِه
يهيمُ رهبانٌ في دوائرَ متّسعة،
والجميعُ يخشون عودتَهم،
ولا أحدَ يعلمُ: هل همْ في كلِّ مرّةٍ الكائنُ ذاته،
هل هم اثنان، أم عشرةٌ، أم ألفٌ، أم أكثرُ بكثير؟
لا نعرف سوى هذه اليد الغريبة التي يعروها اصفرار،
والتي تمتدّ عاريةً وقريبة ـ
إنّها هنا، إنّها هنا:
كأنّها طالعةٌ من ثيابي أنا نفسي.

* * *

ما تفعلُ يا إلهي إذا متُّ؟[١]
أنا جرّتُكَ، فما تفعلُ إذا انكسَرتُ؟

---

(١) في إضاءات ريلكه، «يفقد الرّاهب العزم على أن يفكّر بالموت أكثر من ذي قبل، باعتباره، أي الموت، عدوّه وعدوّ اللّه». ويبدو ريلكه هنا وهو يعارض مقولة نيتشه في موت اللّه ويفكّر بالأحرى بنتائج موت الإنسان على الله، الذي سبقَ أن نعتَه هو بأنّه «أقدم صنيع فنيّ».

أنا شرابُكَ، فما تفعلُ إذا فَسدْتُ؟
أنا ثوبكَ ونولُ نسيجك،
بدوني ستفقدُ كلَّ معنى.

برحيلي لن يكونَ لكَ من منزل
تحتفي بكَ فيه كلماتٌ حميمةٌ ودافئة.
من قدميكَ الخائرتينِ سيسقط
خفُّ المُخْمَلِ الذي هو أنا.

عباءتُك الفضفاضةُ ستدعكَ تَرحل.
نظرتُكَ التي يستقبلها خدّي
ساخناً مثلَ مخدّة،
ستجيءُ وتبحثُ عنّي طويلاً ـ
ثمَّ في ساعةِ الغروب تُقعي
وسْطَ حجارةٍ مجهولة.

ما سَتفعل يا إلهي؟ أنا خائف.

* * *

أنتَ مَن يهمسُ بنبوءته مجلَّلاً بالسّخام[1]،
ومَنْ يتمدّد قربَ جميع المواقِد.

---

(١) في إضاءات ريلكه، «ما إن يستيقظ الرّاهب في الصباح التالي حتّى يطلق الأبيات التالية بوجه الشمس».

لا معرفةَ تأتي إلاّ عبْرَ الزّمَن،
وأنتَ ذلك اللاّ عِلْمُ المُظلم
الباقي أبدَ الدّهر.

أنتَ مَن يتوسّلُ ومَن يخاف
ومَن يُبالِغُ معنى كلِّ شيء.
أنتَ في الأغنيةِ ذلكَ الصّوت
الذي دائماً يعود مرتجفاً أكثر فأكثر
في توتّرِ الأصوات القويّة.

هكذا تقدّمتَ دوماً:

لستَ مَن تتحلّقُ حوله
حاشيةٌ أو تُبايعُه الثّروة،
بل أنتَ المتواضِعُ الذي يَدّخِر،
أنتَ الفلاّح ذو اللّحية
إلى أبدِ الدّهر[١].

* * *

(١) فكرة إله الفقراء هذه شديدة القرب من التفكير المسيحيّ لريلكه الشابّ ومن فهم تولستوي للأناجيل. وفي هذا البيت استعادة لصيغة معروفة في الشّعائر الدينيّة المسيحيّة: «إلى أبد الدّهر» (ومن تنويعاتها: «إلى يوم الدّهر» و«إلى دهر الدّهور» و«إلى أبد الآبدين»).

إلى الرّاهب الفتى[1]

يا مَن كنتَ بالأمسِ صغيراً ويا مَن داهمتْه الوساوِس:
لا تُبدّدْ دمَكَ بِعَماء.
لا إلى المتعة بل إلى الفرَح تصبو؛
وأنتَ مصوَّرٌ مثلَ خطيب،
وينبغي أن تكونَ عفّتُكَ خطيبتَك.

سوى أنّ المُتَعَ تهفو إليكَ هيَ أيضاً،
وفجأةً هيَ ذي الأذرعُ كلُّها عارية.
وفي الصّوَر الورِعة نيرانٌ غريبة
تتأجّجُ على وَجناتٍ يعروها الشّحوب؛
وحواسُّكَ ما أشبهها بعقْدةِ أفاعٍ
تتلوّى أجسامُها على إيقاعِ الطّبَل.

ثمّ تكون على حينِ غرّةٍ مهجوراً،
في صحبةِ يديكَ اللّتين تكرهانك ـ
وإذا لم تأتِ بواحدةٍ من معجزاتِ الإرادة[2]:

---

(١) في إضاءات ريلكه، «يعيش الرّاهب ليالي عديدة يستولي عليه فيها البلبال، فيتذكّر جارَه الرّاهب الفتى الذي وجده هو ذات ليلة باكياً، ويناجيه هنا في دخيلائه».

(٢) يعالج ريلكه هنا بصورة شبه مباشرة مسألة سيُعيد طرْقها في «مراثي دوينو»، ألا وهي مسألة الشهوة التي تنفجر في عروق الكائن المتوحّد والتي قد يفلح في تصعيدها أو تجاوزها بأن يستمع إلى «صخب اللّه» المتعالي في دمه. والسّطر المنقّط هو كذلك في النصّ الأصليّ، وهو لا يبتر المعنى بل يدع جملة من الاحتمالات مفتوحة لتخيّل ما يمكن أن تأتي به الإرادة من معجزات.

فآنئذٍ يجري في ظلامِ دمكَ صخبُ اللّه،
كما في أزقّةٍ مُظلمة.

* * *

إلى الرّاهب الفتى

صَلِّ إذَنْ مثلما يعلّمُكَ إيّاه[1]
ذلك العائدُ من وساوِسَ كهذه،
والذي عرفَ أن يرسمَ الجَمال
في وجوهٍ فاتنةٍ تحمل كرمَ معدنِها،
في كنفِ كنيسةٍ أو على حلى ذهبيّة،
والجَمالُ رسَمه هو حاملاً سيفاً.

يعلّمكَ أن تقولَ:
يا عُمقَ حواسّي
كنْ واثقاً بي فأنا لن أُخيّبَكَ أبداً؛
في دمي تهدرُ ضروبٌ من الصّخب،

(١) يبدو ريلكه هنا وهو يطبّق، بصورة من الصّور، نظرية فرويد في تصعيد الحاجة الجنسيّة بالإبداع. وتتلقّى هذه القصيدة أضواء إضافية في ما كتبه ريلكه في «يوميّات فلورنسيّة» عن فرا أنجيليكو Fra Angelico ومريده غوتسولي Gozzoli، وكذلك في المقابلة التي يقيمها في اليوميّات نفسها بين كلٍّ من الرّاهب المُصْلح سافوناروله Savonarole (مات في نيران المحرقة في فلورنسة في ١٤٩٨) والرسّام بوتيشيلّي Botticelli.

لكنّي أعلم أنّي أنا أيضاً مصنوعٌ من الحنين.

فجأةً تغمرني رصانةٌ كبيرة.
الحياةُ في ظلّها بالغةُ النّداوة.
هي المرّةُ الأولى التي أكون فيها وحيداً إلى جانبك،
يا شعوري.
وإنّكَ لَفي تَمام عذريّتك.

كانَ في جواريَ امرأة،
تومئ لي من وراءِ ثيابها البالية.
لكنّكَ تحدّثني عن بلدانٍ بعيدة.
وقواي
تتطلّع إلى ذرى التّلال.

❊ ❊ ❊

لديّ أناشيدُ لا أطلقُ لها العنان[1].
وعندما أبدو في نهوض
تنحسرُ حواسّي إلى الداخل.
فتراني كبيراً، أنا الصّغير.

---

(١) المتكلّم هنا بحسب إضاءات ريلكه هو ملاك يظهر للرّاهب في معتكَفه بعد كتابته ما سبق. وهنا يدشّن ريلكه واحدة من ثوابت عمله القادم: انتظار «وحي» سماويّ أو ملائكيّ.

لا تكاد تقدر أن تميّزَني
عن الأشياء الجاثية هذه،
هيَ مثلُ قطعانٍ ترعى،
وأنا الرّاعي في جوارِ نباتِ الخلْنج،
تتقدّمه هيَ عندما يُقبل المساء.
خلفَها آتي،
فتتناهى إليّ وشوشةُ جسورٍ يغشاها الظّلام،
وفي البخارِ المنبعثِ من ظهورِ القطعان،
يتخفّى إيابي.

* * *

كم أفهمُ ساعتكَ ربّاه[1]
عندَما تدفعُ بصوتِكَ أمامك
ليتّسع مَدارُه عبْرَ الفضاء؛
كان العدمُ لكَ جُرحاً
ضمَّدتَه بأنْ خلقتَ العالَم.

---

(١) إشارة ممكنة إلى «أناشيد الخلق» للشّاعر الألمانيّ هاينريش هاينه Heinrich Heine، التي ترى في اعتلال اللّه وألمه باعثَ إنشاء الخليقة. إلاّ أنّ إضاءات ريلكه تصوّب أنظارنا صوب التاريخ الرّوسيّ: «يفكّر الرّاهب بتاريخ بلاده ويخمّن أنه مرّ بسلسلة من نوبات الحمّى. وفي الأوان ذاته يلاحظ أنّ أشياء كثيرة في مجراه قد حظيت بالعافية والسّلم». وهذه الفكرة عن الاعتلال مطبَّقاً على التاريخ تؤكّد التفكير اللاّ تاريخيّ الذي ميّز ريلكه، والذي يقرّبه من دستويفسكي.

والآنَ يتماثلُ هوَ تحتَنا للشّفاء رويداً رويداً.

ذلكَ أنّ الحقَبَ الخوالي جرّدتِ العليل
من نوباتِ حُمّاه الكثار،
والآن نُحسُّ بنبضِ الظّلال
وهوَ يتردّد فيه بتناوبهِ الهادئ.

ضَماداتُ العدَمِ نحن،
نُخفي مِزَقه كلَّها،
أمّا أنتَ ففي اللاّ يقين تَكْبُر،
في ظلِّ مُحيّاك.

* * *

جميعُ مَن لا تَنشطُ أيديهم[1]
في الزّمانِ هذه البلدةِ المُعدِمة،
جميعُ من يَطرحونَ بِصَخبِ أيديهم،
في مكانٍ يَقبعُ خارجَ كلِّ نهْج،
ويكاد يكونُ اسمُه منسيّاً۔
هؤلاءِ جميعاً ينطقونَ اسمَكَ مثلَ بَرَكةٍ يوميّة،
وخفيضاً في صحيفةٍ يقرؤون:

(١) في إضاءات ريلكه: «صباح ٣٠ أيلول/ سبتمبر، قبل بدء أعمال النّهار».

الكلّ إنْ هوَ إلاّ صلاة،
ونحنُ أيدينا مكرَّسة،
لأنّها لم تَخلُقْ إلاّ ما كان تضرُّعاً؛
وسواءٌ في الرسّم أو الحصاد،
لم يكن جهدُ الأدوات نفسه
سوى عبادة.

للزّمن وجوهٌ عديدة.
نسمع أحياناً مَنْ يتكلّم عليه،
ونقوم بالأشياء ذاتها أبداً؛
نعلم أنّ اللّه يحيطنا بموجة
واسعةٍ كَلحيةٍ أو رداء.
كالشّقوق في الصَّخر نحن مخفيّون،
في سيادةِ اللّه الصّلبة.

* * *

الاسمُ لنا كَمِثْلِ نورٍ[1]
قُذِفُ على جباهنا بفظاظة،
فانحنى آنئذٍ وجهي

---

(١) في إضاءات ريلكه: «لم يعد الرّاهب يفكّر بالاسم الذي كان يحمله بين بقيّة الأحياء. والاسم الذي بات هو يحمله في معتكفه نادراً ما يأتي لملاقاته. ولا يعدو الاسم الجديد أن يكون هذا الجسر الذي تعبره كلمات رئيس الملائكة لتتعالى في أعماقه صلاةً لمريم».

أمامَ هذه المحكمةِ السّابقةِ لأوانِها،
ورآكَ إزائي وإزاءَ العالَم
كتلةَ ظلامٍ ثقيلة،
(ومنذ ذلك الحينِ وهوَ يتكلّمُ عليك)،

ببطءٍ أزَحتْني عن الزّمان
الذي كنتُ أغطس فيه مرتجفاً؛
كان أدنى شجارٍ يكسرني:
والآنَ يتأبّد خَيالُك
محيطاً بِنصركَ الرّفيق.

صرتَ قابضاً عليَّ ولا تعرف على مَن أنتَ قابِض،
لأنّ حواسّكَ الهائلةَ لا تُبصر
سوى الظلمة الذي صرتُها أنا.
إنّكَ تُمسكُ بي بحنانكَ العجيب،
راصداً يَديَّ تعْبثان
بلحيتكَ الهرِمة.

* * *

كلمتكَ الأولى كانت هيَ: **ليكنْ نورٌ**[1]

---

(١) هذه القصيدة صلاة بها يعيد الرّاهب تأويل «سفر التكوين».

فكان الزّمانُ. ثمّ لذتَ بأذيالِ الصّمت طويلاً.
والثانية كانتْ: **ليكن إنسانٌ**، وكانت مشوبةً بالقلق،
(ما يزال انتشارها يجعلنا مُحتلكين)
والآن وجهكَ منهمكٌ في التفكير من جديد.

لكنّي لا أريدُ أن أسمعَ كلمتكَ الثالثة.

غالباً ما أصلّي في اللّيل: فلتكنِ الأخرَس
الذي يمكثُ في إيماءاتنا ويكبر،
ويطارد فكرَنا في الأحلام،
ليحفرَ مجموعَ الصّمتِ البالغَ الثِّقَل
على جباهنا وعلى المرتفعات.

كنْ ملاذنا من الغضب
الذي طردَ كلَّ ما لا يُقال.
الظلامُ أرخى سدولَه على الفردوس:
فلتكنِ الحارسَ الذي يحملُ الصُّور
(يُقال إنّه لم يفعلْ سوى أن نفخَ فيه.)

* * *

تروحُ وتغدو فتنغلق الأبواب[1]
بهدوءٍ، وبلا نأمة.

---

(١) في إضاءات ريلكه: «في اليوم نفسه، فيما يتكثّف الظلام».

أنتَ الأكثرُ صمتاً مِن جميعِ مَن
إلى المنازلِ الصّامتةِ يمضون.

يمكن أن نعتادَ عليك
بحيثُ لا نرفع أعينَنا عن الكتاب،
عندما تزدانُ فيه الصُّوَر،
وقد لوّنَها خيالكَ بالزُّرقة،
ذلك أنّكَ تتّخذ دائماً لونَ الأشياء،
فاتحاً تارةً وغامقاً تارةً أُخرى.

عندما تتلقّاكَ حواسّي،
غالباً ما تنقسمُ صورتكَ، التي هي الكلّ[1]؛
كَزمرةِ سناجبَ ساطعةِ الألوانِ تمرُّ أنتَ،
وأكونُ أنا الظّلامَ، وأكونُ الغابة.

أنتَ دولابٌ أستندُ إليه:
وبينَ كلِّ مَحاوِركَ المُظلمة،
ثمّة محوَرٌ يُلقي بثِقَلِه
ويقتربُ منّي في دورانِه؛

---

(١) تحمل الكلمة الألمانيّة المركّبة *Allgestalt* («الشكل الذي هو الكلّ») نبرة حلوليّة وغوتويّة (نسبة إلى الشاعر غوته) شديدة الوضوح.

ومن دورةٍ إلى دورة
تتضاعفُ مساعيَّ الحميدة.

* * *

أنتَ أعمقُ مَن استقامَ[1]،
حتّى لَيَحسُدكَ الغوّاصون وتَحسدُكَ الأبراج،
أنتَ المُحسِنُ الذي يحكي عن نفْسه،
لكنْ ما إنْ يُسائلكَ أحدُ الخَرِعين
حتّى تستعذبُ مذاقَ صمتك.

أنتَ غابةُ أضداد.
أقدر أن أهدهدكَ مثلَ صغير،
سوى أنّ لعناتك تتحقّق،
رهيبةَ الأثرِ على شعوبٍ بأسْرها.

من أجلكَ كُتِبَ أوّلُ الأسفار،
والصّورةُ الأُولى كانت تُصوِّرك،
في المحبّةِ كنتَ وفي الآلام،
وصرامتكَ التي هيَ كَصرامةِ المَعادن

(١) يسعى ريلكه هنا إلى القبض على الله في سلسلة من المفارقات والصفات المتعارضة والأسماء المحيلة إليها (oxymores).

كانت منطبعةً على كلِّ جبين
يُشبِّهكَ بأيّامِ التّكوينِ السّبعة.

أضاعتْكَ حشودٌ من البشر،
وكلُّ القرابينِ بَردَتْ؛
حتّى تململتَ في مكان الخورس،
ووراءَ الأبواب المذهَّبة في الكنائس؛
وجاءَ قلقٌ حديث الولادة
ليطوّقكَ في حدودِ صورة.

* * *

أعرفُ: أنتَ المُلغِز[1]
الذي جمدَ حوْلَه حائراً الزّمان.
آه، بأيِّ جَمالٍ خلقتُكَ،
في تلك السّاعةِ التي أحكمتْ عليَّ قبضتَها
في خيلاءَ مفرطةٍ لِيَدي.

راصداً جميعَ العوائق،
سطَّرتُ رسوماً مرهفةً كثيرة، ـ

(١) في إضاءات ريلكه: «كذلك هو ورَع الرّاهب: يصبح اللّه غريباً عليه في كلّ يوم لا يتمكّن هو فيه من الإمساك به، أي باللّه، بعدَ صراع مرير».

ثمّ تشوّشتْ كلُّ تصاميمي:
وكَأدغالٍ شوكيّة
إختلطتِ الإهليلجاتُ والخطوط[1]،
إلى أن جاءتْ إيماءةٌ مجازِفة
وجعَلتْ صورةً ولا أكثرَ ورَعاً
تنبثقُ من غورِ أعماقي.

نظرتي لا تحيط بصنيعي
بيدَ أنّني أُحسّ بأنّه مكتمل.
وما إنْ تفارقُه عيناي
حتّى أرغبُ في إعادة بنائه.

* * *

تلكَ هيَ مشغلتي اليوميّة[2]،

---

(١) هذا الرّاهب هو، كما سبق ذكره، رسّام إيقونات. وهنا يكمن ملمح خاصّ بالشّعائر الأرثذوكسيّة المتّبعة في روسيا. وفي «حامل الإيقونات» (وهو حاجز مزدان بالإيقونات يفصل المذبح عن الجزء الأساسيّ من كنيسة شرقيّة)، يكون كامل الجسد المرسوم، جسد مريم العذراء مثلاً، مخفيّاً بصفيحة من الفضّة، تتخلّلها ثلاثة ثقوب إهليلجيّة تسمح بمشاهدة اليدين والوجه. وفي دراسته المعنوَنة: «الفنّ الرّوسيّ» (١٩٠١)، كتب ريلكه عن علاقة الرّسّام برغبة الجمهور، التي تحدّد عمله والتي يعمل هو على تجسيدها: «إنّ الشعب يُسقط في تجويف الإيقونة ما لا يحصى من صوَر العذراء، ورغبته الخلاّقة تملأ دائماً الإهليلجات الفارغة بوجوه مفعَمة بالرقّة».

(٢) في إضاءات ريلكه، يرفع الرّاهب على هذه الشّاكلة عقيرته بالغناء مساء ذلك اليوم: «ففتح إخوته الرّهبان قلوبهم جميعاً، وبدلاً من العبارات اليوميّة التي ينطقون بها عادةً في مثْل تلك السّاعات، مرّت تلك الصّلاة بينهم كمثْلِ ملِك».

يحيط بها ظلّي مثلَ لحاء.
ولئن كنتُ بالطّين شبيهاً وبأوراق الشجَر،
فكلّ يومٍ أصلّي أو أرسم فيه،
هوَ يومُ أحدٍ، وأنا في الوادي
أورَشَليمُ محتفِلة[1].

أنا مدينة اللّه المتخايِلة،
بهذا أجْهرُ بألسنةٍ كثار:
فيَّ أدركَ نهايتَه مديحُ داود[2]:
فَمُستلقياً في قياثر الغسق،
لطالما تنفّستُ أنا نجمَ المساء.

أزقّتي تتراكضُ صوبَ الفجر.
ولئن هجرَني الشعبُ منذ زمنٍ بعيد،
فما ذلك إلاّ لكي أكبُر[3].
أسمعُ جميعَ مَن في داخلي يسيرون

---

(١) إشارة إلى دخول يسوع أورَشليم («إنجيل متّى»، ٢١، ٨ ـ ١١).

(٢) إشارة إلى قصيدة الحمد التي نطقَ بها داود لدى نقل تابوت العهد إلى الخيمة التي بناها هو له («سِفر الأخبار الأوّل»، ١٥ و١٦) وإلى دخول داود في خدمة شاوُل عازفاً على الكنّارة («سفر صموئيل الأوّل»، ١٦). وسيعود ريلكه إلى استلهام هذه اللحظات في القسم الأوّل من مجموعته «قصائد جديدة». (ملاحظة من المترجم: بالنسبة إلى الترجمة العربية للعهدين القديم والجديد، ترجع كلّ هذه الحواشي بلا استثناء إلى الترجمة الجماعيّة الصّادرة في طبعة منقّحة في مجلّدين، مجلّد لكلّ عهد، عن جمعيّات الكتاب المقدّس في المشرق، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩).

(٣) يتبنّى الرّاهب هنا موقفاً نخبويّاً كهذا الذي عبّر عنه الشاعر اللاتينيّ هوراس (٦٥ ق. م. ـ ٨ ق. م.) والشّاعر الألمانيّ شتيفان غيورغه Stefan George (١٨٦٨ ـ ١٩٣٣).

ومن بدءٍ إلى بدء
أنشرُ عُزلاتي.

* * *

يا مُدناً لم يُخضعْها الغزاةُ يوماً
ألا ترغبين في عدوٍّ أبداً؟
آه لو حاصرَكِ هوَ
طيلةَ عقدٍ من السّنواتِ طويلٍ وبِلا يقين!

لكي تتكبّديه مسلوبةَ العزاء،
باكيةً ومُجَوَّعة؛
وهوَ ينتشر أمامَ أسوارِكِ كَمنظرٍ طبيعيّ،
فعلى هذه الشاكلةِ يقدرُ هوَ أن يصمد
حيالَ المدنِ التي يُداهمها.

أنظُري من حافّاتِ سقوفِك:
هناك يربضُ ولا يَتعب،
وليسَ يضؤلُ ولا يَضعُف،
لا ولا يبعثُ إلى المدينة
بِرُسُلٍ يُفاوضونَ أو يَعِدونَ أو يُحوِّلونَ أحداً عن إيمانِه.

هوَ مُقوِّضُ الأسوارِ العظيم

الذي بِكاملِ الصّمتِ يَعمل.

* * *

إلى مُعتَكَفي آتي متحرّراً من جناحَيّ[1]
اللذين دَفعا بي خلالَ التّيه،
كنتُ أغنيةً واللّه فيها هو القافية،
التي ما تزال تصدح في أُذُنيّ.

أعودُ تواضعاً وصمتاً،
وصوتي يَجْمد؛
ووجهي قد زادَ من انحنائه
لِيُحسنَ الصّلاة.
كنتُ في نظرِ الآخرين ريحاً،
ما دام ندائي يهزّهم.
في الفضاءاتِ الواسعةِ التي يرتادُها الملائكةُ كنتُ أَجول،
وفي الأعالي التي ينقلب فيها النّور عدَماً ـ
لكنّ اللّه هوَ أعمقُ ظلمة.

الملائكةُ آخرُ نسيمٍ،

(١) في إضاءات ريلكه: «على هذه الشاكلة يندم الرّاهب على الانثيالات العاطفيّة التي سمح لها بأن تجرفه».

يجاورُ ذرى اللّه.
هجرانُ فروعِ شجرتِه
حلمٌ لا ينفكّ يراودهم.
وإنّهم لَيؤمنون بالنّور
أكثرَ ممّا بالقوّة المظلمة للّه:
في جوارهم عثَر لوسيفير[1]
على ملاذٍ له.

هوَ الأميرُ في بلاد الأنوار،
ناتئاً ينتصبُ جبينُه
في ائتلاقاتِ العدَم الفخمة،
وبوجههِ الذي أحرقَه النّور
يتضرّع إلى الغياهب.
هو في سطوعهِ إلهُ الزّمان
والزّمان من أجله يستيقظ وهو يصخَب،
ولأنّه في الألم يصرخ،
ولأنّه في الألم يضحك،

---

(١) لوسيفير Lucifer: معنى اسمه الحرفيّ هو «حامل النّور»، وهو إله النّور والمعرفة في الميثولوجيا اللاتينيّة واليونانيّة (فرّق بينه وبين الشّيطان الحامل في التراث المسيحيّ الاسم نفسه). وهذه الإشارة له شديدة الأهميّة لفهم المفارقة التي تنبني عليها القصيدة. فخلافاً للرمزيّة الدينيّة التقليديّة، ليس اللّه هنا نوراً بل هو ظلام ينغمس فيه الإنسان باحثاً ومتسائلاً. وهذا القلب للمنظورات هو نفسه تقليديّ: في البدء كان اللّه وكانت الغياهب. والموقف النقديّ (النيتشويّ بخاصّة) من فلسفة الأنوار، الذي يتبعه ريلكه هنا، إنّما يستعيد بالأصل بعض الأفكار الصوفيّة القروسطيّة واالباروكيّة والرّومنطيقيّة.

فالزّمان يحسبه سعيداً
وبسلطانه يتشبّث.

كالحوافّ المتيبّسة
لورقةٍ زانٍ هوَ الزّمان.
إنّه ثوبُ الأنوار
الذي أبعدَه عن نفسهِ اللّه،
هو الذي كان هاويةً أبداً،
عندما سئمَ من التّحليق،
وتنصّلَ من سنةٍ تَبدأ،
إلى أنْ صارَ شَعرُه جذوراً
تنمو في كلّ شيء.

* * *

وحدَه الفعل يقبضُ عليك[1]،
ووحدَها تُدركُك الأيدي؛
وكلّ معنىً إنْ هوَ إلاّ ضيف
يحلمُ بالإفلات من هذا العالَم.

مُختَرَعٌ هوَ كلُّ معنىً، *

(١) في إضاءات ريلكه: «هذه القصيدة صلاة ليليّة يوجّهها الرّاهب في الأوّل من تشرين الأوّل/أكتوبر».

ولا يخدعُنا لطفُ حواشيه،
وبكونه من إنشاءِ أحدٍ:
أنتَ وحدكَ تأتي وتهبُ نَفْسَك،
منقضّاً على مَن يهرُبون مِنك.

لا أريد أن أعرفَ أين تكون،
خاطبْني من أيّما مكان.
كاتبُ أناجيلكَ[1] المُطيع
يُدوّن كلَّ شيءٍ ولكنْ ينسى
مُعاينةَ الأصداء.

كلُّ خطواتي، مهما كانتْ،
تسيرُ بي صوبَك؛
فمَن ذا أكون ومَن ذا تكون
إذا لم يفهمْ أحدُنا الآخر؟

❊ ❊ ❊

حياتي لها الرِّداءُ والشَّعرُ نفسُهما[2]

(١) كتب ريلكه كلمة «الإنجيليّ» على هيأة Euangelist، ليذكّر بأصل المفردة اليونانيّ. فالبادئة «eu» تدلّ في اليونانيّة على ما هو «طّيب»، فيكون كاتب الأناجيل هو من يحمل البشارة أو الخبر السار. وهذا مثال مثير على فرْدنة التجربة الدينيّة وإلباسها لبوساً ذاتيّاً.

(٢) في إضاءات ريلكه: «في الغابة، صباحاً، وسْطَ اليحامير التي تمرّ، مذهّبة الوبَر، بين جذوع الأشجار كما تمرّ الأنغام بين أوتار قيثارة هادرة وسابحة بأشعّة الشمس». (ملاحظة من المترجم: اليَحْمور حيوان لبون ومجترّ يعيش في الغاب وهو من فصيلة الأيائل.)

اللّذان يكونانِ للقياصرةِ الهرِمينَ ساعةَ يُحتَضَرون.
لم تَخْرفِ السّلطةُ سوى فمي،
أمّا دُوَيلاتيَ التي في الصّمتِ أوسَعُها
ففي داخلي تعْقدُ مجالسَها،
وحواسّي ما تزال تحكمُ بأمرِها الخاصّ[١].

الصّلاةُ في عُرْفِها هيَ أن تبني
أبْنيةً هائلةً ـ ليصيرَ الذّعر
شبيهاً بالعظمة وجميلاً ـ،
ولكي لا يرى الآخرون
خشوعها وركعاتها الكثار،
فهي تُقيمُ فوقَها بالأزرق والذهبيّ
وسائرِ الألوانِ قباباً غفيرة.

فما تكون الكنائس والأديرة
في ارتفاعها ووثبتها،
إن لم تكن قياثرَ وعزاءاتٍ موسيقيّة،
تنزلقُ عليها أيادٍ شبْه مفتَداة
تُثيرُ في عزفها ملوكاً وعذارى.

* * *

(١) إستخدمَ الشّاعر هنا المفردة الروسيّة Gossudar وتعني «الحاكم بأمر ذاته» («أوتوقراط»). وكان هذا هو لقب القياصرة، الذين تؤكّد الأدبيّات المحيطة بهم على أنّهم لا يزول سلطانهم الروحيّ بموتهم. وفي هذا المجاز تأكيد على ديمومة قوّة الفنّ وسلطانه.

واللّهُ يأمرني بأنْ أكتب[1]:

لتكن القسوة سمةَ الملوك.
فهيَ الملاكُ المُبشِّر بالحبّ.
لولا هذه القوسُ ما بقيتْ لي
لولوجِ الزّمان من قنطرة.

واللّهُ يأمرني بأنْ أرسم:

عذابيَ الأعمقُ هوَ الزّمان،
ولذا أحللتُ في كفّةِ ميزانِه:
الزّوجةَ السّاهرةَ والنُّدوب
والموتَ الثريَّ (ليُكافئها)
والأعيادَ الباخوسيّةَ[2] الهاذيةَ في المدن،
والجنونَ والمُلوك.

واللّهُ يأمرني بأن أبني:

(١) في إضاءات ريلكه: «يكتب الرّاهب هذه الإيعازات الإلهيّة في معتكفه، منهمكاً بمراجعة الكتب ومغموراً بنور الصّباح».
(٢) إستخدم الشّاعر لتسمية أعياد المدن القديمة والحديثة المفردة Bacchanale وهي تسمّي في الميثولوجيا الرّومانية أعياداً كانت تقام على شرف إله الخمر باخوس؛ ديونيسوس عند الإغريق (المترجم).

ـ لأنّني أنا مِلِكُ الزّمان.
لكنّي في نظركَ لستُ سوى
سميرِ عُزلاتكَ المكفهرّ.
أنا العينُ وحاجبُها...

العينُ التي من وراء كتفي تَنظر
إلى أبد الدّهر.

* * *

آلافُ رجالِ اللاّهوتِ غاصوا[1]
في غياهبِ اسمِكَ القديمة.
من أجلك استيقظتْ عذارى
وخرجَ فتيانٌ في دروعهم الفضيّة
وارتموا فيكَ، كما في ميدانِ قتال.

تحت أروقتكَ المديدة
تلاقى شعراء
وكانوا ملوكاً للألحان،
مرهفَين وعميقين وأسياداً.

---

(١) في إضاءات ريلكه: «الثاني من تشرين الأوّل/ أكتوبر، في ظلّ غيوم مسائيّة ناعمة».

أنتَ ساعةُ المساءِ المُفعَمةُ سلْماً،
التي تجعل جميعَ الشّعراء متشابهين؛
في أفواهم تجترحُ منهجكَ المظلم،
فيغمرونكَ بالأنوار
معتقدينَ أنّهم عثروا على لقْيةٍ باهرة.

قياثرُ غفيرةٌ كألوفٍ من الأجنحة
تنتشلكَ من السّكون.
ورياحُكَ العريقةُ نشرتْ
على كلِّ شيءٍ وكلِّ صبْوة،
نسائمَ مجدك.

* * *

نثَرَكَ الشّعراءُ نثراً[1]
(كانت عاصفةٌ قد اجتاحتْ تَمتماتِهم)
وأنا أريدُ جَمْعكَ ثانيةً
في إناءٍ يُناسبك.

عبرَ مختلِفِ الرّياح سِرْتُ،
وألفَ مرّةٍ رأيتُكَ تُسيِّرُها؛
هوَ ذا ما عثرتُ عليه:

---

(١) في إضاءات ريلكه: «هذه القصيدة يكتبها الرّاهب في اليوم نفسه، محاطاً في معتكَفه بعتمة المساء، التي تبدو ممتلئة بجمهرة من الأشياء والأصوات المتلامعة في آخِر أنوار النّهار».

الأعمى كنتَ له طاستَه،
والحشدُ كانَ يُخفيك عميقاً،
لكنّ المتسوّلَ يمدّكَ مثلَ يدٍ؛
وأحياناً تُلاحَظُ على طِفلٍ
حصّةٌ جزيلةٌ من مَعناك.

ألا ترى؟ أنا واحدٌ ممّن يَبحثون.

أنا ذلكَ الذي يمضي مختفياً
وراءَ يَديهِ كالرّعيان؛
(ينبغي أن تُبعِدَ عنه نظرةَ الغرباء
التي سرعانَ ما تُصيبه بالبلبال)
أنا ذلكَ الذي يرغب في إكمالِ بنائك
والذي بذلك يبني نفسَه[1].

* * *

في الكنيسة الكبرى[2] نادرةٌ هيَ الشّمس.
كَسواترَ تنتصبُ الصُّوَر،

---

(١) كان ريلكه قد كتب في دراسته «الفنّ الرّوسيّ» أنّه يرى في روسيا بلاداً مستأمَنة على إله نضجَ ببطء، خلافاً لما في الحضارة الغربيّة وفنّها منذ النّهضة الإيطاليّة من تبذير للزمن.

(٢) إستخدم ريلكه هنا المفردة Sobór، وهي تدلّ على المحفل الكنسيّ وكذلك على الكنيسة الكبرى أو الرئيسة، وهي هنا كاتدرائية أوبنسكي Upenski في موسكو، زارها هوَ أثناء رحلته الأولى إلى روسيا.

وبين صفوفِ الفتياتِ والشّيوخ،
ينفتحُ بابُ القيصرِ، الذهبيّ،
مثلَما ينبسطُ جناحان[1].

الحائطُ الذي يحضنُ الأعمدة
صارَ مخفيّاً بالإيقونات
والأحجارُ القابعةُ في سكونِ الفضّة[2]،
تنتصبُ مثلَ محلٍّ خورس،
ومن جديدٍ تسقط وسْطَ التّيجان
ويكونُ سكونُها أبهى من ذي قبل.

وفي أعلاها تبدو عائمةً في زرقةٍ معتمة
بوجهِها الشّاحب ذاك
المرأةُ التي هيَ صانعةُ فرحِكَ،
حارسةُ أبوابكَ، ندى صباحاتِك،
هذه التي تحيطُكَ بأزهارها كَمثْلِ مَرْج[3]،
دونَ انقطاع.

---

(١) يظلّ الجمهور في الكنائس الروسيّة مفصولاً عن المجال المكرّس لحامل الإيقونات ذي المَداخل الثلاثة. والمدخل الأوسط يُدعى «باب القيصر».

(٢) الأجساد المصوَّرة في الإيقونات مغطّاة بصفيحة من الذّهب أو الفضّة.

(٣) يستوحي ريلكه هنا التراتيل الموجّهة لمريم، فيها عبارات من قبيل «المَرج السماويّ» و«ندى الصّباح».

القبّةُ يملؤها ابنُك[١]،
مُزنّراً المبنى بحضورِه.

هلاّ تفضّلتَ بقبولِ هذا العَرش
الذي أتملاّه أنا مذعوراً؟

* * *

هناكَ ولجتُ حاجّاً،
وفي الألمِ أحسستُ بك
بإزاءِ جبهتي حجراً.
كينونتكَ المظلمةُ أحطتُها
بسبعةِ شمعدانات[٢]،
وفي كلِّ صورة
أبصرتُ الدّمغةَ السّمراءَ، دمغةَ والدتِك[٣].

---

(١) إشارة إلى صَورة المسيح التي تزيّن قباب كنائس الرّوم الأرثذوكس (الكنائس البيزنطيّة)، تريناه في نصفه الأعلى فحسب، وبكامل وجهه، حاملاً بيده اليسرى كتاباً ومُبارِكاً باليمنى. وهي تُسمّى «صورة المسيح القدير» (وهذا هو معنى الصّفة المعطاة له باليونانيّة: Pantokrator)، وتُدعى بالعربيّة «صورة المسيح الضّابط الكلّ» (من عبارة الصّلاة: «المسيح ضابط الكلّ في السّموات وعلى الأرض»).

(٢) إشارة إلى لوحة بوتيشيلّي «العذراء في صحبة ابنها والملائكة حاملي الشّمعدانات» (سبق ذكرها).

(٣) تدلّ المفردة الألمانيّة Muttermal الآتية من المفردة Mutter (أُمّ) على العلامة المعروفة التي يحملها أغلب الأطفال في موضع ما من أجسامهم لدى ولادتهم، والتي يمكن دعوتها «علامة الولادة» أو دمغتها. إلاّ أنّ ريلكه يأخذ بها هنا بمعناها الحرفيّ ويجعل منها دمغة والدة المسيح نفسها في جسد ابنها.

فوقفتُ حيثُ يقفُ المتسوّلون،
جوعى وحاقدين.
وفي تناوبِ شهيقهم والزّفير،
أدركتُكَ، إذْ أنتَ ريح.
رأيتُ الفلاّحَ تثقلُه الأعوام،
ملتحياً مثلَ يواكيم[1]،
وإذْ رأيتُه يزداد ظلاماً،
محاطاً بزمرةٍ من أمثالِه،
أبصرتُكَ تتجلّى بلا كلام،
أرقَّ ممّا كنتَ عليه أبداً،
في الجميعِ وفيه هوَ نفسِه.

إنّكَ تدَعُ الزّمنَ يتبع مَجراه
لا تنشدُ فيه أيّة راحة.
يعثرُ الفلاّحُ على فكرك،
فيلتقطه ثمّ إلى الأرض يُلقيه،
ومن جديدٍ يُعيد التقاطَه.

* * *

(١) هو أبو مريم العذراء. وعناصر سيرة مريم شديدة التّواتر في شعر ريلكه. أنظر خصوصاً «حياة مريم» في موضع آخر من الدّيوان.

كالنّاطور يملكُ بينَ الكروم[1]
كوخَه وهناكَ يسهر،
أنا، يا سيّدي، بين يديكَ كوخٌ.
وأنا، سيّدي، ليلُ ليلِك.

كرمةٌ ومرعىً قديمٌ وبستانُ تفّاح،
وأرضٌ لا تنسى أيَّ ربيع،
وشجرةُ تينٍ تزدانُ حتّى
في شظَفِ المرمرِ بِثمارها الوفيرة.

من أغصانكَ المتدليّةِ تتضوَّعُ عطورٌ.
ولا يهمّك إنْ كنتُ أنا أسهر؛
أعماقكَ المتحوّلةُ أنساغاً
تشرئبُّ واثقةً وتمرّ أمامي بلا صخب.

* * *

لا يُكلّمُ اللّه أحداً إلاّ في اللّحظات السّابقةِ لخلْقِه[2]

---

(١) هذه القصيدة كتبها ريلكه في الأوّل من أيار/مايو ١٩٠٥، وهي شديدة القرب من بدايات «قصائد جديدة»، المكتوبة في الفترة ذاتها. تتناهى إلى الذّهن خصوصاً شجرة التّين الموصوفة في قصيدة «أغنية البحر» في القسم الأوّل من المجموعة المذكورة.

(٢) في إضاءات ريلكه: «كتب الرّاهب هذه القصيدة في الرّابع من تشرين الأوّل/أكتوبر، في الصباح الباكر، وقبل أن تتصاعد فيه حماسة لأيّ شيء».

ثمّ بِصَمتٍ يخرجُ برفقتهِ من الظّلام.
لكنَّ كلماتِ ما قبل البداية،
تلكَ الكلماتِ المحفوفةِ بالغيومِ هيَ هذه:

أيّها المبعوثُ من لَدُنِ حواسّك،
إمضِ إلى أقصى مَطامِحك؛
وعَلَيَّ اخلعْ رداءً.

كالحريقِ تعالَ وراءَ كلِّ الأشياء،
لتدثّرَني ظلالُها المنتشرة
بكاملي أبداً.

إحتمِلْ كلَّ ما يحدُثُ: الجميلَ أو المُرعب[1].
يكفي السّير: لا شعورَ هو الأبعَد.
لا تدَعْ أحداً يُبعدكَ عنّي.
دانيةٌ هي البلاد
التي يسمّونها الحياة.

من رصانتها
سَتعرفها.

هاتِ يدَكَ.

* * *

(١) هنا ظهور أوّل للجمع بين الجمال والرّعب الذي تنبني عليه المرثيّة الأولى «مراثي دوينو».

قابلتُ أكثرَ الرّهبان والرسّامين ورواةِ الأساطير هرَماً[1]،
كانوا في دعَةٍ ينسخون الحكاياتِ وينقشون آياتِ مجدِك.
وكنتَ في رؤايَ تصخبُ خلالَ الرّيح والمياه والغابات
في حاشيةِ المسيحيّة،
بلداً ليسَ يَبين.

أريد أن أحكيَكَ، أن أتملاّكَ وأصِفَك
لا بالمغْر، لا ولا بالذّهب، بل بِحِبرِ لحاءِ شجرةِ التّفاح وحدَه،
ثمّ إنّي لا أقدر أن أجمعكَ بلآلئَ إلى صفحاتي،
فحتّى أرهَفُ صورةٍ تتمخّض حواسّي عنها
تقدر بحضوركَ المحض أن تُفاقِمَها بلا انتباه.

ولذا فسوفَ أُسمّي فيكَ الأشياءَ بتواضعٍ وبساطة،
أريد أن أسمّيَ الملوكَ، أقدَمَ الملوكِ، أن أرسمَ شجراتِ أنسابهم،
وأن أسردَ في هامشِ صحائفي مآثرَهم ومعاركَهم.

ذلكَ أنّكَ أنتَ التّربةُ، والعصورُ هيَ لكَ كَالأصياف،
بفكرةٍ واحدةٍ يمضي خاطرُكَ من أحدثِها إلى الأقدَم،
ما يهمّ أن يكونوا تعلّموا كيف يبْذرونكَ بأعمقِ ما يكون ويزرعونكَ بأفضلِ ما يكون:

---

(١) في هذه القصيدة والقصيدة التالية يستخدم ريلكه وزناً عروضيّاً طويلاً واحتفاليّاً يمتدّ من خمسة عشر إلى سبعة عشر مقطعاً نبريّاً.

هذه الغلال المتشابهة لا تفعل سوى أن تلامسَ أحاسيسَك،
أنتَ لا تسمع الباذرينَ لا ولا الحاصدينَ فوقكَ يمشون.

* * *

أنتَ يا مَن أنتَ أرضٌ محاطةٌ بالظّلامِ، بأيّ صبرٍ تحتملُ الحيطان[1]!
حبّذا لو أعطيتَ للمدُنِ أن تدومَ ساعةً أُخرى،
أو وهبتَ الكنائسَ وعزلةَ الأديرةِ ساعتَين أخرَيين،
أو تركتَ لمَن نالوا فداءَهم خمسَ ساعاتٍ أخرى من العذاب،
أو احتملتَ سبعَ ساعاتٍ أخرى كدْحَ الفلاّح ـ:

وذلكَ قبلَ أن تصبحَ من جديدٍ غابةً أو ينبوعاً أو مفازاتٍ متعاظمة،
في ساعةِ القلق هذه التي تفوق التصّور،
عندما تطلبُ أنتَ من سائر الأشياء،
أن تردّ لكَ صورتكَ غيرَ المكتملة.

هبْني برهةً وجيزةً، ما يكفي من الوقتِ لأحبَّ الأشياء
كما لم يفعلْ أحدٌ من قبلُ، إلى أن تصبحَ كلّها شاسعةً ولائقةً بك،
لا أريد سوى سبعةِ أيّامٍ، لا شيءَ سوى أيّامٍ سبعة
لا أحدَ كتبَها من قبلُ،

---

(١) في إضاءات ريلكه: «يكتب الرّاهب هذه القصيدة في الخامس من تشرين الأوّل/أكتوبر، في عزّ الظهيرة».

سبع صفحاتٍ من العزلة.

مَن ستمنحه أنتَ الكتابَ ليجمعها
سيظلّ منحنياً على الأوراق،
إلاّ إذا أخذتَ الكتابَ بين يديك،
وشرعتَ بالكتابة أنتَ نفسك.

* * *

وحدَها لحظاتُ استيقاظي في الطفولة[١]
كانَ لها مثلُ هذا التّطامن المتين،
بحيثُ أتملاّكَ من جديد،
في أعقابِ كلِّ ضِيقٍ وكلّ ليلة.
في كلِّ واحدةٍ من أفكاري أقيس
عمقكَ وطولَكَ وعرضَك ـ:
لكنّكَ لستَ بكائن
إلاّ في قلبِ ارتجاجاتِ الزّمان.

أحسُّ بي في الأوان ذاته
طفلاً وصبيّاً وراشداً وأكثرَ أيضاً.

(١) في إضاءات ريلكه: «كتب الرّاهب هذه القصيدة في الخامس من تشرين الأوّل/ أكتوبر، وسْطَ تعب المساء، لدى عودته من الطّرُق التي كان قد سلكها في صحبة البشر».

وأنا أحسبُ أنْ لا ثراءَ إلاّ في الدائرة
لأنّها تعود دوماً.

الحمدُ لكَ يا مَن أنتَ قوّةٌ عميقة،
تُنجِزُني بتكتّمٍ متزايِد،
كأنّما تفصلُها عنّي حيطانٌ عديدة؛
أخيراً إلى كفيَّ المظلمتَين،
كَوجهٍ تفعمه القداسة،
يمتدُّ كدْحُ نهاري وقد صارَ متواضعاً أخيراً.

* * *

لم أكُ قبلَ لحظةٍ كائناً[1]،
أَوَ تعرِفُ أنتَ ذلكَ؟ هوَ ذا أنتَ تقول: كلاّ.
أشعرُ بأنّي إذا ما احترستُ من كلِّ عجلة،
فسأبقى إلى الأبد.

أنا أكثرُ من مجرّدِ حُلمٍ في حُلم.

---

(١) في إضاءات ريلكه: «ينظم الرّاهب هذه القصيدة في ٥ تشرين الأوّل/ أكتوبر، فيما يحاول أن يشقّ لنفسه طريقاً إلى الغد، عابراً الأزقّة التي تهيمن عليها في العادة العربات والخيّالة والأثرياء ممّن يتسابقون إلى أعيادهم الباذخة». إنّ «نقد الحضارة الحديثة Kulturkritik» الذي طوّره نيتشه وأتباع فكره ضدّ «الأنوار الفارغة»، أنوار التاريخ الحديث، يتلاقى وتصوّر ريلكه لإله «مظلم» عثرَ هو عليه في روسيا. كما نلاحظ الإحساس بالغثيان الذي يبعثه فيه مرأى الحشود العديمة الإيمان، المفتّتة، وهو أحد موضوعات «نقد الحضارة الحديثة» أيضاً.

وحدَهُ مَن إلى التّخوم يصبو
يصيرُ نهاراً وصوتاً؛
كالغريبِ يشقّ لنفسهِ بينَ يديكَ درباً،
باحثاً وراءهما عن الحريّةِ المتعدّدةِ المَسالِك ـ
وباكتئابٍ تَدَعانه هما يمضي.

هكذا لكَ وحدَكَ بقيتِ الظلمة؛
ومرتمياً في الفجوة التي يصنعها النّور،
إنتزعَ تاريخُ هذا العالَم نفسَه
من أحجارٍ تزدادُ عماءً يوماً بعدَ يوم.
أوَ ما يزال هناكَ مَن ينحتُها؟
لا تُطالبُ الكُتَلُ إلاّ بمزيدٍ من الكُتَل،
والأحجار كلُّها تبدو مقذوفة.

لا واحدةَ نحتَتْها يدُكَ أنت.

* * *

النّورُ في ذرى شجرتك يَصخب[1]،
ويُحيل لكَ الأشياءَ باطلةً ومبرقَشة،

(١) في إضاءات ريلكه: «يكتب الرّاهب هذه الأبيات في مساء العاشر من تشرين الأوّل/ أكتوبر، في الغابة التي كان يلمح وراءها تلاشي أنوار المغيب الخريفيّ وصعود القمر».

فهي لا تلاقيكَ إلاّ في تأجّج النّهار.
الغَسَقُ، حَنانُ الفضاءاتِ هذا،
يطرحُ أيديَه الكثارَ على رؤوسٍ كثيرة،
الغربة نفسها إذْ تلامسُ تلكَ الأيدي تصير وَرِعة.

بالإيماءةِ البالغةِ الحنانِ هذه
تريدُ أن تجذبَ إليكَ العالَم
تقتلعُ الأرضَ من سماواتها فتبدو لك
قابعةً تحتَ ثنايا عباءتك.

شديدةُ التكتّمِ هيَ شاكلتُكَ في أنْ تكون.
ومَن خلعوا عليكَ أسماءَ زائدةَ البَريق،
سرعانَ ما تَغفلُ أنتَ عن أن تصنعَ منهم جيرانَك.

مِن يديكَ المرتفعتَينِ كَجبلَين،
تصّاعدُ قوّتُكَ الصّامتةُ على جبينكَ المدلهمّ،
لكي تهبَ حواسَّنا ناموساً.

* * *

أنتَ مَن يَهَبُ عن طيبةِ خاطرٍ ومَن تتنزّل بركتُه[1]

---

(١) في إضاءات ريلكه: «يكتب الرّاهب هذه الأبيات بعدما يهرب من مسالك البشر باحثاً عن عزلته في معتكفه».

في قلبِ أقدَم إيماءاتنا.
عندما يَجمعُ أحدٌ كفّيه
حتّى لَتقدرِان
أن تُمسِكا ببقعةٍ هيّنةٍ من الظلّ،
فهوَ يُحِسّ بكَ على الفورِ شاخصاً وَسْطَهما،
وكما عندما تلفُّه الرّيح،
فإنّ وجهَه
يُدثِّرُه آنئذٍ الخِزْي.

فيحاول الاضطجاعَ على الحجر
والنهوضَ ثانيةً كما يرى الآخرين يفعلون،
فيَصرف جلّ اهتمامه إلى هدهدتك،
مختشياً أن يكون خانَ من قبلُ سهرَكَ.
فَمَن أحسَّ بكَ لا يقدر أن يتجرّعكَ كلّك،
بل فزعاً وخائفاً من أجلكَ يُمعِن في الابتعاد
عن الغرباءِ مخافةَ أن يَرَوك:

أنتَ هذه العجيبة التي في الصّحراء
تَحدُثُ للمُغتربين.

* * *

تكفي واحدةٌ من تلك السّاعات الكائنة في أطرافِ النّهار[1]،
لتكونَ الأرضُ متأهّبةً لكلِّ شيء.
قولي، يا نَفسُ، ما إليه تهفو صبَواتُك:

كوني بريّةً شاسعة.
ولتكن فيكِ مَدافنُ، مَدافنُ سحيقةٌ في القِدَم،
تنتصبُ شبْهَ غيرِ متمايزة،
عندما يُشرفُ القمرُ على هذه الأرضِ المستوية
والتي ابتلعتْها الأزمان.
إنحَتي نفسَكِ صمتاً، والأشياءُ انحَتيها
(فهيَ ما تزالُ في طورِ طفولتها
ولسوفَ تنقادُ إليكِ).
كوني بريّةً، بريّةً، بريّة،
آنئذٍ قد يأتي ذلكَ الشيخ

---

(١) وضع ريلكه في مخطوطته الإضاءة الطويلة التالية: «١٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر. كان الرّاهب قد قرأ في تواريخ قديمة عن أولئك المغنّين العُمْيان، الذين كانوا في الأزمنة القديمة يجتازون بيوت الفلاّحين الخشبيّة عندما يغمر ظلام المساء أوكرانيا الفسيحة. إلاّ أنّ الرّاهب يحسّ بأنّ مغنّياً أعمى من هذه الفئة، محمّلاً بعبء السنوات، يجتاز في تلك اللحظة الأراضي ويتّجه إلى كلّ البيوت المدموغة بالعزلة، والمغطّاة أعتابها بالعشب، عشب بريّ صامت لأنّ أحداً لم يدسْ عليه منذ زمن بعيد. إلى منازل مَن يسكنون أبعد، ومَن يسهرون، يأتي هو باحثاً عن أغانيه الكثيرة التي تغرق في العَمى كما في بئر. فلقد ولّى العهد الذي كانت الأغاني تغادر فيه مغنّيها لتسافرَ في صحبة النّور والرّياح. كلّ لحن إنّما هو عَودة». والمغنّون الذين يشير إليهم ريلكه يُدعى الواحد منهم: Kobzar، وقد اشتُقّ اسمهم من اسم آلة موسيقى بدائيّة، شبيهة بالعود، كانت تُدعى: kobza. وسبق أن كرّس لهم ريلكه إحدى أقاصيصه وعنوانها «أغنية العدالة». ولا يفوت القارئ ما بين هؤلاء «المغنّين العميان» من قرابة مع المغنّي الأعمى الذي هو السّارد في ملحمتَي هوميروس.

الذي لا أكاد أميّزه في الظلمة،
حاملاً عماه الضخم
إلى منزلي الذي كان ينتظره.

أراه جالساً ومستغرقاً في أفكاره،
دون أن يبْرحني،
فكلّ شيءٍ هو لهُ مجالٌ جوّانيّ،
المنزل والسّماء والبريّة.
وحدها الأغاني بالنسبة إليه مفقودة،
تلكَ التي لن يغنّيها بعدَ الآن؛
الزّمنُ والريّحُ شرِباها
عبْرَ آلاف الآذان؛
آذانِ المجانين.

* * *

مع ذلكَ، ما يُصيبُني يا ترى؟[1] إنّني أُحسّ
كأنّني حفِظتُ فيَّ من أجله
كلَّ تلك الأغاني.

صامتٌ هوَ وراء لحيَتهِ البيضاء،

---

(١) هي في المخطوطة الأولى جزء من القصيدة السابقة ثمّ فصلها عنها الشاعر.

يودّ لو انتزعَ نفسه مرّةً أُخرى
من ألحانه،
فآتي أنا لأجثوَ أمامَه:

وإذا بِمَدٍّ أغانيه
يصخبُ في أعماقهِ من جديد.

الكتاب الثّاني

كتاب الحجّ[1]

(١٩٠١)

أنتَ لا تفاجئكَ قوّةُ العاصفة[2]،ـ

فلقد أبصرتَها وهي تزدادُ عنفاً؛ـ

الأشجارُ تهربُ. وهرَبُها

يدفعُ الشوارعَ إلى السّير.

لكنّكَ تُدركُ أنّ ذلك الذي تهربُ هيَ منه

هو مَن تسعى أنتَ إليه،

والذي تُغنّيه حواسُّك

كلّما وقفتَ إلى النافذة.

أسابيعُ الصّيفِ بقيتْ ساكنةً،

---

(١) تتبع طبعة ١٩٠٥ المتّبعة في هذه الترجمة نسخة مخطوطة من «كتاب الحجّ» *Das Buch von der Pilgerschaft* وضعها ريلكه بنفسه في ١٩٠٣.

(٢) هذه القصيدة الأولى كتبها ريلكه في ١٨ أيلول/ سبتمبر ١٩٠١، بعد شهور من زواجه من النّحاتة كلارا فيستهوف Clara Westhoff (في ٢٨ نيسان/ أبريل ١٩٠١)، وفيما كان الزوجان ينتظران ولادة ابنتهما الوحيدة رُوت Ruth (ستولد في ١٢ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٩٠١). ويعبّر الشّاعر هنا عن تخوّف عميق من الحياة العائليّة.

ودمُ الأشجار راحَ فيها يتصاعد[1]؛
وتُحسّ الآنَ بأنه سيُعاود السّقوط
في ذلك الذي يَصنعُ كلَّ شيء.
كنتَ تحسبُ أنّك صرتَ تعرف ما هي القوّة
عندما قبضتَ على الثّمرة،
وهيَ ذي غامضةٌ من جديد،
ومن جديدٍ هوَ ذا أنتَ ضيْف.

كانَ الصّيفُ أشبَه ما يكون بمنزلك،
الذي تعرفُ أنّ كلَّ ما فيه يشْغل مكانَه ـ
الآنَ ينبغي أن توغلَ في قلبك
مثلَ مَن يجتازُ سهلاً.
هنا تبدأ عزلتُكَ الكبرى،
الأيّامُ تصيرُ صمّاء،
والرّيحُ تنتزعُ العالَم
من حواسّكَ كأوراقٍ ذابلات.

من بينِ أغصانهِ العارية
تنكشفُ سماءٌ هيَ سماؤك؛
كنِ الآنَ أرضاً وأغنيةً مسائيّة
وبلاداً تتوافقُ وإيّاها هذه السّماء.
كنْ متواضعاً كمثْلِ شيءٍ
نَضِجَ بما فيه الكفاية ليصيرَ حقيقيّاً،ـ

(١) النُّسغ يُقال له بالألمانيّة: Saft، وقد استخدمَ ريلكة مفردة «الدّم» Blut للشجر عن قصد ولإعارة النبات قوّة حيويّة تجمعها بالبشر والحيوان (المترجم).

ليُحسَّ بكَ مَن بُشِّرنا بمقدمِه،
ما إن تلمسُكَ يَدُه.

* * *

أيُهذا المَهيبُ انظُرْ، هوَ ذا أستأنفُ صلاتي[1]،
ومن جديدٍ تراني في عرْض الرّيح
لأنّ أعماقي تعرف أن تستخدم
كلماتٍ جديدةً ونابضة.

كنتُ مَفرَّقاً؛ أعدائي
تقاسموا شظايا كينونتي.
جميعُ الضّاحكين ربّاه كانوا يضحكون منّي،
وجميعُ الشّاربين كانوا يشربونني.

في أحواش البيوتِ لَملمتنُي،
منتشِلاً نفسي من النّفايات وكِسَرِ الزّجاج،
بنصفِ فمٍ بقيَ لي تهجّيتُ اسمَك،
أنتَ يا مَن أنتَ تناغمٌ سرمديّ.
وكم رفعتُ صوبَكَ يديَّ الناقصتَين،

(١) في القصيدة التالية بيان عن رؤية كارثيّة للحياة يعبّر عنها ريلكه في مواضع عديدة من عمله. هنا تنتصر محاولة ترميم النفس على «الخراب» الذي يصفه الشّاعر في رسائل عديدة كتبها في تلك الفترة إلى لو أندرياس ـ سالومي وآخرين.

في توسُّلٍ لا يُوصَف،
لأستعيدَ العينين
اللّتين بِهما أبصرتُك.

كنتُ بيتاً بقيَ في أعقابِ حريق،
وحدَهم القتَلةُ ينامون فيه أحياناً،
قبلَ أن يأتيَ جوعهم إلى عقاب
ليُشرّدهم في أطرافِ الأرض؛
كنتُ مثلَ مدينةٍ تُشرف على البحر،
يجتاحها وباء،
وبكلّ ثقلها تتشبّث
بأيدي الصّغار مثلَ جثّة.

كنتُ غريباً على نفسي، كنتُ ذلكَ الرّجل الغُفْل
الذي لا أعرف عنه أكثرَ من كونه
عذّبَ بالأمس أمّي في عهدِ فتوّتها
يومَ كانت حبلى بي
وأنّ فؤادَها كانَ يُحسّ آنئذٍ بالضّيق
ويَألَمُ إذْ يَنبضُ بإزاءِ حياتيَ الوليدة.

الآنَ ها قد أُعيدَ بنائي،
بجميعِ مِزَقِ عاري،
وأنا أَهفو إلى وثاق،
إلى فكرٍ متلاحم
يعرفُ أن يراني كشيءٍ **واحد** ـ،
وإلى يَدَي قلبِكَ الفخمتَين

(آه لو تدنوان منّي!)
ربّاه إنّني مُمسِكٌ بحسابي، أمّا أنت
فلكَ كاملُ الحقّ في أن تُبذّرني.

* * *

أنا ما زلتُ[1] ذلك الذي كانَ يجثو
أمامكَ في مسوحِ رُهبان:
الخادمَ العميقَ المتواضع،
الذي غمرتَه بالأمسِ بالنِّعَمِ والذي ابتكرَك.
أنا صوتُ زنزانةٍ ساكنة
يمرُّ خلالَها صخبُ العالَم، -
وأنتَ ما تزال تلك الموجة
التي في مرورها تتخطّى كلَّ شيء.
ولا شيءَ سوانا كائنٌ. لا شيءَ سوى بحرٍ
تنبثقُ منه اليابسةُ أحياناً.
لا شيءَ سوى صمتِ ملائكة
باهري الألَقِ وكمنجات؛
وذلكَ الذي بِصمتهم يُحيطونه
هوَ مَن ينحني أمامَه كلُّ شيء
متكبّداً أشعّةَ سلطانه.

أفأنتَ الكلُّ، وأنا المُفرَد

(١) ناسك الفقرة الأولى هو الرّاهب الفتى في الكتاب السّابق، «كتاب الحياة الرهبانيّة». وتشير الفقرة الثانية إلى الرّسم الدينيّ في فلورنسة. وهنا يعاود الظهور موضوع الأنوار الدنيويّة والظّلام الإلهيّ.

الذي يمتَثِلُ تارةً ويثورُ طوراً؟
أوَ لستُ المخلوقَ الكلّيّ؟
أوَ لستُ **الكلَّ** عندما أبكي،
وأنتَ وحدكَ مَن إليَّ يُصغي؟

أسامعٌ أنتَ قربي شيئاً؟
أهناكَ أصواتٌ أخرى سوى صوتي؟
أهناكَ عاصفةٌ؟ أنا أيضاً عاصفة،
ولَكَ تُلَوِّحُ غاباتي.

أهناكَ أغنيةٌ صغيرةٌ متألّمة
تثيركَ حتّى لَتعجزُ عن أن تسمعَني؟ ـ
أنا أيضاً أغنيةٌ، فلتسمَعْها،
أغنيةٌ متوحّدةٌ لا يريد سماعها أحَد.
ما برحتُ ذلكَ الذي كان مراراً
يسألكَ في الضِّيق من أنت.
كلُّ غروبِ شمسٍ كانَ يتركني
مجرَّحاً ويتيماً،
شاحبَ الوجهِ منفصلاً عن كلِّ شيء،
مطروداً من كلِّ جماعةٍ؛ كلُّ الأشياء
كانت تنتصبُ أديرةً أكون فيها سجيناً.
فأكون محتاجاً لكَ، أنتَ العارف،
الجارُ المُشفِقُ على كلِّ مَن يَشعرُ بالخوف،
المُحاور المتكتّمُ لعذاباتي،
وأكون جائعاً لكَ ربّاه كما لِرغيفِ خبز.
فلعلّكَ لا تعرف ما هيَ الليالي

لمَن لا يطاوعهم النّوم:
كلّ واحدٍ تدمغه ليالي الأرقِ بالظّلْم،
الشّيخ والطّفل والفتاة.
يفزّون كالعائدِ من الموت
متلفّعين بأشياءَ سوداء،
وأيديهم البيضُ المرتجفة
تنغرسُ في حياةٍ وحشيّة
ككلابٍ في مشهد صيْد.
الماضي ما برحَ حبيس المستقبل،
والآتي مرصوفٌ بالجُثَثِ رصفاً،
والبابُ يطرقُه رجلٌ ملفوفٌ بعباءته
لكنْ لا العينُ ولا الأذن
لتلمحا بَعدُ تباشيرَ الصّباح،
ولا صياحَ للدّيكِ تهتديان به.
اللّيلُ مثلُ بيتٍ واسع.
وبذُعرِ الأيدي المجروحة
يحفرُ الأرِقون في الحيطان ممرّات، -
فيصطدمون بلا انتهاءٍ بدهاليز،
ولا منفذَ إلى الخارج يُوصلُهم.

هكذا، ربّاه، تنصرمُ **كلُّ** ليلة؛
وهناك دوماً مَن يستيقظون
ليسيروا دون انتهاءٍ فلا يَجدونك.
أوَ ما تسمعهم دائسِينَ على الظّلام
بخطواتِ العميان هذه؟
أوَ ما تسمعهم يُصلّون

في سلالمَ لولبيّةٍ نازلة؟
أوَ ما تسمع سقوطهم على الأحجار السّود؟
لا بدّ أنّك تسمع بكاءهم، ذلك أنّهم يبكون.

أبحثُ عنكَ لأنّهم يمرّون
أمامَ بابِ بيتي. أكادُ أتبيّنُهم.
فمن أنادي إن لم يكن **المُظلِم**،
الأكثرَ ظلاماً من الظّلام؟
المتوحّدَ السّاهرَ بلا قنديل
دونما خشيةٍ؛ الهاوية
التي لم يشوّهها نورٌ بَعدُ، والتي أعرفُها
لأنّها تنبثقُ من التّربةِ برفقةِ الشّجَر
ولأنّ أريجَها يتصاعدُ من الأرض
ليغسلَ وجهيَ المنحني
بلا صخب.

* * *

أنتَ الأزليّ، ذلك الذي أراني وجهَه.
أُحبّكَ مثلَ ابنِ محبوب[1]،
هجرَني وهو ما يزالُ في صغَره،
لأنّ القدَرَ كان يدعوه إلى عرْش،

---

(١) الشّاعر باعتباره «أبا اللّه» هي صيغة تجديفيّة تلخّص روح هذا الكتاب كلّه. أمّا فكرة اللّه باعتباره «ابناً ضالاً» فتلقى من لدن ريلكه تنميات واسعة في روايته «دفاتر مالته...»، وفي «قصائد جديدة»، وكذلك في مقالته: «خطاب ـ في محبّة اللّه للبشر».

ليستِ البلدان بإزائهِ سوى وديان.
وأنا ظللتُ كمِثْلِ شيخ
لا يفهمُ ابنَه الذي أدركَه الكِبَر،
ولا علمَ له بجديدِ الأشياء
التي إليها تهفو ثمرةُ بِذاره.
أحياناً أرتجفُ لفرحكَ العميقِ هذا
الذي يمخرُ البحارَ على متنِ سفُنٍ غريبة،
وأحياناً أتمنّى أن ترجعَ إلى داخلي،
إلى هذه الظّلمةِ التي أنضَجتْك.
أحياناً أخشى ألاّ تعود موجوداً
عندما أضيعُ أنا في قلبِ الزّمان.
فأروحُ أقرأُ عنكَ: في كلِّ مكان
يَجهر كاتبُ الأناجيلِ[1] بأبديّتك.

أنا الأبُ، يتجاوزُه الابن
الذي هوَ كلُّ ما كانَه الأب،
وما لم يكنْه يكبُرُ فيه أيضاً؛
هوَ مستقبَلٌ وبدءٌ مستأنَف،
هوَ الحضنُ والأوقيانوس...

* * *

(١) هنا أيضاً كتبَ ريلكه الكلمة على هيأة: Euangelist، وذلك ليقرّبها من اشتقاقها اليونانيّ بحيث تدلّ، كما أوضحتْه إحدى حواشي الكتاب السّابق، على كاتب الأناجيل باعتباره حامل البشارة.

في صلاتي لا ترى أنتَ تجديفاً[1]:
كما لو كنتُ في الأسفارِ القديمة
أتحقّقُ من عُرى قَرابتِنا الكُثْر.
أريدُ أن أهبكَ حُبّي. ألواناً من الحُبّ...

أيحبّ المرءُ أباه؟ أوَ لا يَتركُه
مثلما تركتَني، منقبضَ الوجه
هاجراً يديه الحائرتين لكونهما أصبَحتا فارغتَين؟
أوَ ما تُودَع كلماته الذّابلة
في أسفارٍ قديمةٍ لا تُفتح إلاّ لماماً؟
أوَ ليس قلبُه مفترقَ المياه هذا
الذي تجرفنا الأمواجُ فيه لا نعلمُ أإلى المسرّة أم إلى الكآبة؟
أوَ ليس الأب بالنسبةِ إلينا **ذلك الذي كان**:
أعواماً أُمضِيَتْ في أفكارٍ غريبة،
إيماءاتٍ باليةً، ثياباً فاتَ زمنُ موضتِها،
أياديَ واهياتٍ وشَعراً غزاه الشَّيب؟
وحتّى إذا كان في زمانهِ بطلاً
فهو هذه الورقةُ التي تسقطُ عندما نكبُر.

* * *

(١) التّجديف هنا بمعناه الدينيّ التقليديّ، ولكن ينضاف إليه في هذه القصيدة بُعد شخصيّ. فلطالما اتّهم ريلكه أباه بأنّه كان يريد الحيلولة دون انتهاجه هو مسيرة أدبيّة.

حدبُه أشبهُ ما يكون لدينا بكوابيس[١]،
ولِصوته علينا وقعُ صخرة. ـ
نودّ أن نصيخَ إلى خطابه سَمعاً،
لكنّنا لا نكاد نسمعُ كلماته.
المأساة الكبرى بيننا وبينه
تهدرُ بأقوى من أن نتمكّن من أن يفهمَ أحدُنا الآخر.
ولا نرى سوى إيماءاتِ فمِه،
تسقطُ منها مقاطعُ سرعانَ ما تمّحي.
نحن بعيدون عنه، بعيدون بلا انتهاء،
وإنْ يكنِ الحبُّ ما برحَ يجمعنا،
وعندما يحين موعد موته على هذه الأرض،
نكتشفُ أنّه عاشَ عليها.

كذلكَ هوَ عندَنا الأبُ. وأنا ـ هل يلزمني
أن أدعوكَ يا ترى أباً؟
سيعني هذا أن أنفصلَ عنكَ كثيراً.
أنتَ ابني. وأنا سأعرفُك
كما يعرفُ المرءُ صغيرَه الحبيب
في ملامحِه وقد صارَ راشداً، بل حتّى بعدَما صارَ شيخاً.

* * *

(١) يتأكّد هنا البعد التجديفيّ للخطاب الشعريّ، ويتعلّق الأمر بإرادة الإفلات من المحبّة المؤنسَنة التي يمحضها للكائن إله شائخ وعليل.

أطفِئْ عينيَّ : وسأُبصِرُك[1]،

أغلِقْ أذُنيَّ : وسأسمعُك،

بلا قدمينِ سأعرفُ أن آتي إليك،

وبلا فمٍ سأقدرُ أن أتضرّعَ لك.

إقطَعْ ذِراعيَّ : وسأُمسِكُ بك

بقلبي كما بِيَدين،

أوصِدْ قلبي وسينبضُ دِماغي،

أشعلِ النّار في دماغي هذا

وسيحملكَ دمي.

* * *

روحي أمامكَ امرأةٌ[2].

إنّها مثْلُ راعوتَ كنّةِ نُعمي،

---

(١) هذه القصيدة البالغة الأهميّة لفهم هذا الكتاب شكّلت موضوع خلاف من حيث تأريخ كتابتها. إيرنست تسِينّ Ernst Zinn، الذي أشرف على جمع آثار ريلكه الكاملة، يرى أنّها مكتوبة في الفترة نفسها التي كُتبتْ فيها كلّ قصائد الكتاب. إلاّ أنّ لو أندرياس-سالومي، في الفصل الذي تخصّصه لعلاقتها بريلكه في كتابها «حياتي» *Lebensrückblick*، تؤكّد أنّ القصيدة كُتبتْ في ١٨٩٧، وأنّ ريلكه أضافها إلى «كتاب الحجّ» بإيحاء منها لأنّها رأت فيها تجاوزاً لقصائد ريلكه السابقة (قصائد ريلكه الشابّ). إذا كان ذلك كذلك، وإذا كانت القصيدة قصيدة حبّ موجّهة إلى لُو نفسها، فهذا يعني أنّ الإله المخاطَب في الكتاب كلّه يمكن اعتباره نوعاً من «شفرة» تحيل إلى المرأة المعشوقة. وممّا يساعد على تدعيم هذا «اللبس» بين الهويّتين، أي الله والحبيبة، توفّر الألمانيّة على ضمير مخاطَب موحَّد للجنسين، ألا وهو الضّمير «du»، الذي لا يمكن فيه التفريق بين «أنتَ» و«أنتِ» كما في العربيّة. ويجد نشر ريلكه المتأخّر للقصيدة تفسيره في كون «كتاب السّاعات» نفسه بقي لزمن طويل سرّاً يتقاسمانه هو ولُو أندرياس-سالومي. (بخصوص العلاقة التي جمعتْ ريلكه بهذه الكاتبة والمحلّلة-النفسيّة الاستثنائيّة المواهب، أنظر الصفحات المخصّصة لهذه المجموعة في تصدير الدّيوان.)

(٢) يتبع ريلكه هنا «سفر راعوت» في «العهد القديم». راعوت هي كنّة نُعمي، وكانت الأخيرة قد فقدت زوجها وابنها، فتوحي إلى راعوت بأن تستميل بوعز الشّيخ، قريب زوجها المتوفّى. تفعل راعوت ذلك وتصبح زوجته، وتكون بالنّتيجة جدّة لجدّة داود وسلفاً ليسوع.

في النّهار تُعنى بتلالِ باقاتك،
كما تنصرف خادمةٌ إلى شُغْلِها الأمين.
وفي المساءِ تنزلُ إلى النّهر،
تستحمُّ وتتزيّن،
وعندما يكونُ هجعَ كلُّ ما حولَكما،
إليكَ تأتي وتفرشُ المائدةَ عندَ قدمَيك.

وإذا ما سألتَها نحوَ منتصف اللّيل فستقول
بكاملِ البراءة: «أنا الخادمةُ راعوت»،
فانشرْ على خادمتكَ جناحَيك،
أنتَ الوارث...

ثمّ تنامُ روحي إلى أنْ ينبلجَ الفجر،
تنامُ عند قدميكَ، ساخنةً من دمك.
إنّها أمامكَ امرأةٌ. أشبهُ ما تكونُ بِراعوت.

* * *

أنتَ الوارث[1].
فالأبناءُ يرِثون.

---

(١) هي تتمّة للقصيدة السّابقة. تقول راعوت لبوعز الشّيخ: «ابسطْ ذيلَ ردائكَ على أمَتِكَ لأنّكَ وليّ» («سفر راعوت»، ٣، ٩). و«الوليّ» في هذا السّياق هو القريب الذي له الحقّ في الحلول محلّ زوج متوفّى وليس له من ورثة. والتّرجمات القديمة للعهد القديم تستخدم هنا مفردة «الوارث». وهذه المفردة تلائم بالفعل أكثر من سواها مقصد ريلكه وفكرته عن السّلالات والعائلات التي ستعاود الظهور في المرثيّة الثالثة من «مراثي دوينو».

لأنّ الآباءَ يموتون.
الأبناءُ يبقون ويزدهرون:
أنتَ الوارث.

* * *

إنّكَ ترِثُ[١]
خضرةَ الجنائنِ المنطمرةِ واللاّزوَردَ السّاكن
لسمواتٍ مُخرَّبة.
تَرثُ ندى ألفِ نهار،
وأصيافاً كثيرةً تزهو بها الشّموس،
وربيعاتٍ تفعمها أنوارٌ ومناحات
كالرّسائلِ المتلاحقةِ لِفتاة.
تَرِثُ خريفاتٍ شبيهةً بأنسجة
باذخةٍ تقيمُ في ذاكرةِ الشّعراء؛
والشّتاءاتُ كلُّها هيَ كبُلدانٍ يتيمة
تتدافعُ برقّةٍ إليك.
ترثُ البندقيّةَ وقازانَ[٢] وروما؛
ولكَ فلورنسةُ وكاتدرائيّةُ بيزة،
و«الترويتْسكا لافرا»[٣] وذاكَ الدَّير

(١) موضوع «الإرث» (داود والمسيح) يتخذ هنا نبرة أكثر شخصيّة. فريلكه يستحضر التقاليد الأدبيّة التي يعدّ نفسه وريثاً لها، خصوصاً الثقافتين الإيطاليّة والروسيّة.
(٢) المدينة الرئيسة في بلاد التتر.
(٣) بالروسيّة: Troïska Lavra، وتعني «وردة الثالوث»، اسم دير كان يشكّل في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر أهمّ مركز روحيّ في إقليم موسكو. وهو يدعى اليوم زاغورسكا Zagorska.

الذي تحتَ حدائقِ كييفَ يصنَع
متاهةً من دهاليزَ مظلمةٍ وبلا منْفذ[١]، ـ
لكَ موسكو الصّادحةُ أجراسُها كالذكريات[٢]ـ
ولكَ الألحانُ من أبواقٍ وكمنجاتٍ وألسنة،
وكلُّ أغنيةٍ يتعالى هديرُها العميق،
تأتلقُ عليكَ كألماسَة.

من أجلكَ وحدَكَ ينْعزلُ الشّعراء،
ويَجمعون صُوَراً ثريّةً وصاخبة،
ثمَّ يخرجون وتُنضجُهم تشبيهاتُهم
ويتوحَّدونَ طَوالَ العُمر. . .
وليسَ يرسمُ الرّسامون إلاّ
ليردّوا لكَ الطّبيعة
ممتنعةً على الزوال،
بعدَما خلقتَها زائلةً: الكلُّ يتأبّد؛
أنظُرْ، منذ عهودٍ طويلةٍ اكتملَ نُضجُ المرأة
في مادونا ليزا[٣] مثلَ نبيذ.

(١) هو دير بيسيرسكي Pecerski، شيّد قرب كييف في نهايات القرن الحادي عشر، زاره ريلكه في صحبة لو أندرياس ـ سالومي في ٨ حزيران/ يونيو ١٩٠٠.

(٢) بقيت ذكرى عيد الفصح الروسيّ التي شهدها ريلكه في ساحة الكرملين في رحلته الأولى إلى روسيا عالقة في ذهنه، خصوصاً رنين إيفان فيليكيج Ivan Velikij، أي «إيفان الكبير»، وهو الاسم المعطى لأكبر أجراس الكرملين. وسيكتب ريلكه للو أندرياس ـ سالومي في ١٩٠٤: «لقد عشتُ الفصح [الروسيّ] مرّة واحدة [. . .] ولكنّها تكفي لحياة بكاملها».

(٣) يلعب ريلكه على اسم المونا ليزا Monna Lisa، التي تصوّرها لوحة دا فنشي الشهيرة، ويدعوها مادونا ليزا Madonna Lisa. المفردة «مادونا» تعني «السيّدة»، وتُطلق عادةً على مريم العذراء، وإذْ=

لم يعدْ من حاجةٍ لامرأةٍ جديدة:
لا واحدةَ ستعرف أن تأتي بجَديد.
ومثْلُكَ هم أيضاً مَن يُبدِعون،
فهم ينشدون الخلودَ ويقولون:
«ليكنِ الحجرُ خالداً»؛ وهذا يعني أن يكونَ لكَ أنت!

العشّاقُ أيضاً من أجلكَ يدّخِرون:
إنّهمْ شعراءُ ساعةٍ زائلة،
على الفمِ الخاملِ ترسمُ قُبلتُهم ابتسامة
كأنّما لِيزيدوه جمالاً،ـ
يجلبون لنا الفرحَ ويدرّبوننا على الآلام
التي وحدَها تُنضِجُ فينا الإنسانَ الرّاشد.
ضحكهم يأتينا بِنصيبٍ من العذاب،
بِصَبَواتٍ تغفو ثمّ تستيقظ
لتتفجّرَ في قلب المغتربِ سيولاً من الدّمع.
وهمْ يراكمون ألغازاً ويموتون
كما تموتُ الحيوانات دونَ أن تفهم ـ
لكنْ قد يكونُ لهم أبناء
تيْنعُ فيها حيَواتُهم المتلفّعةُ بَعدُ بنيوءتها؛
بفضلِهم سَترِثُ أنتَ الحبَّ

=يستعيرها ريلكه للمونا ليزا فهو يهب هذه الأخيرة قداسة تنالها عبر الفنّ بعيداً عن أيّ تكريس دينيّ مشابه لتكريس العذراء.

الذي تقاسموه عمياناً وكَالسّائرين في النّوم.

هكذا يَفِدُ إليكَ فائضُ كلِّ شيء.
وكما ينهمرُ ماءُ الأحواضِ العُليا في النّوافير
بلا انقطاعٍ أشبهَ ما يكون
بِخُصلاتِ شَعْرٍ محلولة:
فالوفرةُ الفائضةُ تنسكبُ في وديانِك
عندما تفيضُ عن وعائها الأفكارُ والأشياء.

* * *

أنا أصغرُ مخلوقاتك[1]،
ذلك الذي يرقبُ الحياة من مُعتَكفِه،
وإذْ هو أكثرُ ابتعاداً عن البشر ممّا عن الأشياء،
فهو لا يجرؤ على أن يحكمَ على ما يحدُث.
لكنْ إنْ كنتَ تريدُ أن أقفَ قبالةَ محيّاك
الذي فيه تبرزُ عيناكَ المظلمتَان،
فلا تحسبَنَّ غطرسةً منّي أن أقولَ لك:
لا أحدَ يحيا حياتَه.
البشرُ مُصادفاتٌ، أصواتٌ، نُتَفُ أشياء،

---

(١) هنا يظهر موضوع «دفاتر مالته...» المحوريّ: استلاب الحياة الحديثة مرئيّاً بخاصّة في قلب مشهد الحشود في المدن الكبيرة.

عاداتٌ مكرورةٌ، مخاوفُ، وسعاداتٌ صغيرةٌ كثار؛
في الصّغَر هُمْ متنكّرونَ ومقمَّطون،
وفي الكِبَر هم أقنعةٌ ووجوهٌ هيَ من قبلُ خرساء.
غالباً ما أتخيّلُ صالاتٍ أُودِعَتْ فيها
كنوزُ كلِّ هذه الحَيَوات،
كَدروعٍ أو أسرّةٍ أو مهود،
لم يَزِقَّ إليها إنسان،
وكثيابٍ فارغةٍ لا تقوى لوحدِها على الانتصاب
وفي سقوطها تقترنُ بالجدرانِ الصُّلبة
المبنيّةِ بِأحجارٍ مقبَّبة.

ولئن كنتُ أهرُبُ كلَّ مساء
من سورِ حديقتي التي يأسرُني فيها السّأم،
فأنا أعلمُ أنّ كلَّ الطّرُقِ تحملني
إلى مستودعِ الأشياء التي لم تُعَشْ.
لا شجرةَ هنا، فكأنّه غروبٌ للأرض،
أو كأنّكَ أمامَ سورٍ يُحيطُ بِسِجْن
بلا نافذةٍ، يكتنفُ سبعَ دوائر،
وأبوابُه ذاتُ الأقفالِ الحديد،
التي تصدُّ كلَّ مَن تحدوه رغبةٌ في أن يدخل،
صنعتْها هيَ والأسيِجة أيدي بَشَر.

* * *

ومعَ أنَّ كلاً يحاول أن يفلتَ منه
كما من سجنٍ يحتجزه ويمقتُه،
فإنّ خارقاً عظيماً ما فتئ يتحقّق عبرَ العالَم،
وبامتلاءٍ أُحسُّ أنا به: **كلُّ حياةٍ تُعاش.**

مَن يعيشُها يا ترى؟ أهيَ الأشياء[1]
التي، كَألحانٍ لمْ تُعْزَفْ،
تنتصبُ في المساء كأنّما على أوتارِ قيثار؟
أهيَ الرّيحُ تصخبُ فيها المياه،
أم هيَ الأغصانُ تَتنادى؟
أهيَ الأزهارُ تنسجُ عطوراً،
أم الشوارعُ الطويلةُ الهرِمة؟
أهيَ الحيواناتُ السّاخنةُ تسلكُ طريقَها؟
أم الطّيورُ الشّاعرةُ في طيرانها بالاغتراب؟

مَن يعيشُها يا ترى؟ أأنتَ يا إلهي مَن يعيشها،ـ هذه الحياة؟

* * *

أنتَ الشّيخُ أحرقَ السّخام

(١) هذه النّزعة المونائيّة («الأحَديّة») والإحيائيّة، المعبَّر عنها هنا من خلال المقابلة بين جوهر الأشياء والحياة غير المستلَبة التي يتمتّع بها الحيوان من جهة، وحياة الإنسان الذهنيّة المحض من جهة أخرى، ستصبح موضوعاً متواتراً لدى ريلكه.

شَعرَ رأسهِ وفحَّمَه[1].
أنتَ العملاقُ المتواضعُ الشأن،
الحاملُ بيديهِ مطرقتَه.
أنتَ الحدّادُ، نشيدُ الأعوام هذا،
الدّائمُ الوقوفِ بإزاءِ السّندِيان.

أنتَ مَن لا يَعرفُ يومَ استراحة،
والعاكفُ على الصّنيع أبداً
حتّى لَيُمكِنُ أن يموتَ على حدِّ سَيْف
ما زالَ ينقصُه الصّقلُ واللّمعان.
وعندما يتوقّف عندنا عن العملِ المنشارُ والطاحونة
ويكون السُّكْر قد تعتعَ الجميع
نسمعُ دقّاتِ مطرقتك
تلفحُ كلَّ أجراسِ المدينة.

أنتَ المنعتقُ، أنتَ المُعلِّم،
ولا أحدَ رآكَ تتعلّم.
أنتَ غريبٌ سافرَ في اتّجاهنا طويلاً،

---

(١) استعادة لموضوع قصيدتين شهيرتين من الكتاب السابق، «كتاب الحياة الرهبانيّة» («نحن جميعاً شغيلة» و«أنتَ مَن يهمسُ بنبوءته مجلَّلاً بالسّخام»). وإنّ ورود هذه القصيدة بعدَ القصيدة السّابقة التي تتساءل عمّن يعيش الحياة إنّما يعرب بما فيه الكفاية عن افتقار «كتاب الحجّ» هذا إلى الوحدة، فهو أشبه ما يكون في تناثر موضوعاته النّسبيّ بـ«كتاب الصّوَر». ويلاحَظ هنا غياب خيط ناظم أو موجِّه أساسيّ للعمل، كان في الكتاب السابق متمثّلاً في الرّاهب العاكف على تأليف قصائد هي في الأوان ذاته صلوات.

وتارةً في حياءٍ وطوراً بوقاحة،
تنتشرُ بخصوصهِ أراجيفُ وإشاعات.

* * *

تنتشرُ إشاعاتٌ تَختلقكَ اختلاقاً[1]،
ورِيَبٌ تمحو حقيقتَك.
والكسالى والحالمون
من حماستهم يرتابون
ويودّون لو نزَفتِ الجبالُ نزْفاً
قبلَ أن يؤمنوا بك.

أمّا أنتَ فتظلّ حانياً وجهَك.

تقدرُ أن تفْصدَ عروقَ الجبال
آيةً على حُكمكَ العظيم؛
ولكنَّ أمر الوثنيّين[2]
ليسَ يهمّك.

---

(١) هنا وفي القصيدة التالية يستعيد ريلكه سجاله مع المسيحيّة التي يرى فيها ديانة قائمة على المعجزات والتآويل المذهبيّة.

(٢) خلافاً لـ «الأناجيل» و«رؤيا يوحنّا» التي تسعى إلى كسب إيمان الوثنيّين، يرسم ريلكه هنا وفي المقطع اللاّحق ملامح إله غير منحاز.

لا تريد أن تُحاجِجَ أحداً،
كما لا تهفو إلى محبّة النّور:
ذلكَ أنّ أمرَ المسيحيّين
ليسَ يهمّك.

لا يهمّكَ مَن يَستنطِقون.
بل إنّ حنوَّ محيّاك
لا يلتفتُ إلاّ لِمَن يَحملون أعباءً.

* * *

جميعُ مَن يبحثون عنكَ يُحاولون إغواءك،
وجميعُ مَن يجدونكَ سرعان ما يوثقونك
إلى إيماءاتٍ وصوَر[١].

أمّا أنا فأريدُ أن أفهمَك
كما تفهمكَ الأرض؛
بالتّساوقِ ونُضجي

(١) ينخرط ريلكه هنا في التراث الطّويل القائم على الصّراع بين الصّورة (في تصوّرها الأفلاطونيّ) والكلام. ومن خلال رفضه للمعجزات، الموجّهة في الحقيقة لكسب إيمان السذّج، يرفض هو كلّ أنماط الفنّ الدينيّ. وهذا الاتّجاه «الموناثيّ» (الأحَديّ) يعززّه في هذه القصيدة تكرار الشّاعر لكلمات متجانسة قائمة على أساس المقطع الصوتيّ «rei» وفيها نتعرّف على الرّنين الخاصّ باسم راينر ماريا ريلكه (. . . mit meinem Reifen, reift, dein Reich) (الأبيات ٦ ـ ٨).

ينضُج
ملكوتُك.

لا أريد منكَ مجداً سهلاً
يُثْبِتُك.
أعرفُ أنَّ الزّمان
له اسمٌ آخر
سوى اسمِك.

لا تأتِ من أجلي بمُعجزة.
إمتثِلْ فحسبُ لنواميسك
التي، من جيلٍ إلى جيل،
تنجلي للعيان أكثر فأكثر.

* * *

عندما يَسقطُ شيءٌ من نافذتي[1]
(وإنْ يكُ أصغرَ الأشياء)

(١) في هذه القصيدة تهكُّم من فكرة الطّيران (وكانت صناعة الطائرات قد شهدت في ١٩٠٣ تطوّرا ملحوظاً عبر اختراع الأخوين رايت Wright محرّكهما الشهير)، ومن غواية إيكاروس المتمثّلة في تحدّي قانون الجاذبيّة، والتي تمثّل إلى جانب أسطورة بروميثيوس سارق النار إحدى أهمّ أساطير الحداثة الغازية. لقد حاول ريلكه أن يجد صورة شعريّة لعمل الطبيعة أو ظاهرتها، والمقطع الأشهر الذي يعالج فيه قانون الجاذبيّة ماثل في نهاية المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو». أنظر أيضاً قصيدته «الخريف» في=

فإنّ قانونَ الجاذبيّة ينقضّ
بقوّةِ رياحِ البحر
على هذه العنبيّة أو على تلكَ الطابة،
ليجرُفَهما إلى قلبِ الأرض.

على كلِّ شيءٍ تسهر
طيبةٌ يمكن أن تنبثقَ في اللّيلِ في كلِّ لحظة
من كلِّ حجرٍ ومن كلِّ زهرة،
ومن كلِّ ما هو صغيرٌ جدّاً.
وحدَنا نحنُ في تخايُلنا
نستعجلُ الخروجَ من تماسُكِ هذا العالَم
لنبلغَ المحلَّ الفارغَ لحريّةٍ ما،
بدلَ الامتثال للقوى العارفة،
التي تجعلُنا لو إليها امتَثلْنا ننمو كالأشجار.
بدلَ أن يتّخذُ كلٌّ مكانه
في أوسَع الطّرُقِ باكتفاءٍ وحكمة،
نُكثر نحنُ من وشائجِنا، -
ومَن تعمّدَ الخروجَ من كلِّ حلقة
ألفى نفسه وحيداً بصورةٍ تنبو عن الوصف.
عليه آنئذٍ أن يتعلّمَ من الأشياء،
ويعاودَ البدءَ مثلَ صغير،
لأنّ اللّه أدناها من قلبِه،

=«كتاب الصّوَر» و«الطابة» في القسم الثاني من «قصائد جديدة». ولا شكّ أنّ لهذا الاعتقاد «الفيزيائيّ» مردوداته السياسيّة، التي يمكن أن تقود إلى موقف محافظ، لا بل جموديّ، يحدّد لكلّ واحد مكانَه في العالَم. وفي «سونيتات إلى أورفيوس» (القسم الأوّل، ٢٢ و٢٣)، سيعود ريلكه إلى معالجة فكرة الطّيران هذه ويدعو إلى تسخير الآلة بدل أن تسخّر هي الإنسان.

وهيَ لم تغادره قطّ.
عليه أن يتعلّمَ ثانيةً كيفَ **يسقط**،
وكيفَ يستريحُ في الجاذبيّةِ بكاملِ الصّبْر،
بعدَما أوهمَه غرورُه بأنّه سيَسبق
بطيرانه رشاقةَ الطّير.

(فالملائكة هم أيضاً كفّوا عن الطّيران.
والسّروفيّون[١] ما أشبههم بطيورٍ مَهيضةِ الأجنحة،
تقبعُ ساهمةً **حوله**؛
وإذْ تراهم متهالكينَ على هذه الشّاكلة
فإنّكَ تحسَبهم حُطامَ طيورٍ، بَطارق...)[٢]

* * *

أساسُ فكركَ هو التّواضعُ. وجوهٌ غفيرة[٣]
تظلّ مُطْرِقةً في محاولةِ فهمِك.
هكذا يَمضي الشّعراءُ الفتْيان
في المساء في طرُقٍ معزولة.

---

(١) يشغل الملائكة «السّروفيّون» المرتبة الأولى من مراتب الملائكة في التصوّر اليهوديّ والمسيحيّ لسكّان السّماء، وتتمثّل وظيفتهم الأساس في التسبيح باسم اللّه والغناء له.

(٢) المقطع الموضوع بين قوسين أضافه ريلكه في ١٩٠٤، وفيه تُعزّز صورة الملائكة - البَطارق (جمع «بِطْريق») سخريته من إرادة «الطّيران» في «المحلّ الفارغ لحريّةٍ ما». فالحريّة التي لا تعرف النّاموس الطبيعيّ المتمثّل في قانون الجاذبيّة لا تعني الشّاعر.

(٣) لا يتمثّل «ديكور» هذه القصيدة في روسيا بل في مناظر قرية فوربسفيده التي عاش فيها ريلكه في صحبة رسّامين، بينهم زوجته القادمة كلارا، مناظر تصوّرها خصوصاً لوحة «عائلة في حِداد» لعضو المجموعة المذكورة فريتس ماكينزن Fritz Mackensen.

وهكذا يتحلّقُ الفلاّحون حولَ الجثّة
عندما يكون طفلٌ قد ضاعَ في الموت ـ
وما يحصلُ في كلِّ مرّةٍ هوَ نفسُه:
إنّ شيئاً مَهولاً يَحدُث.

من أحسَّ بكَ لأوّلِ مرّة
يُثقِلُ عليه حتّى جارُه وساعةُ الجدار،
فيمضي حانياً رأسَه يقتفي أثرَك
كمَن أثقلته السّنوات والأعباء.
بمرورِ الزّمانِ يغدو أقربَ إلى الطّبيعة،
ويحسُّ بالأقاصي وبالرّياح،
ويسمعكَ هامسةً بكَ الأرياف،
ويراكَ تغنّي بكَ النّجوم،
وأنّى ذهبَ هيهات ينساك،
فالكلُّ إنْ هو إلاّ عباءتُك.

أنتَ في نظرِه جديدٌ وطيّبٌ وقريب،
وشائقٌ مثلَ رِحلة
على متنِ قواربَ تمضي منحدرة
باستقامةٍ وسكونٍ في نهرٍ واسع.
الأراضي شاسعةٌ والرّياحُ تسوّيها،
وهي متروكةٌ في عُهدةِ سماواتٍ رحبة،
وتَسْترقُّها غاباتٌ عِتاق.

القرى الصّغيرة التي تدنو
تمرُّ كرنينِ أجراس،
وكأمسِ واليوم،
وعلى غرارِ كلٍّ ما أبصرناه.
لكنْ في مجرى ذلك التيّار
لا تفتأ تنتصبُ مدُنٌ جديدة
وبسرعةِ خفقةِ جناحٍ تأتي
لملاقاةِ المُخورِ المَهيب هذا.

أحياناً يجنحُ القاربُ صوبَ قناطر
متوحّدةٍ ونائيةٍ عن القرى والمدن،
تنتظرُ تحتَ لفحِ الرّياحِ شيئاً ـ
تنتظرُ مَن هوَ بلا وطن. . .
لأمثالِ هذا ثمّة عرَباتٌ صغيرة
(تجرّ كلاً منها ثلاثةُ جِياد)،
تندفعُ في المساء بأقصى سرعتها
على طريقٍ ممحوّةِ الأثر.

❊ ❊ ❊

في هذه القرية ينتصبُ المنزلُ الأخير(١)
بمِثْلِ عزلةِ آخِرِ منزلٍ في العالم.

---

(١) يصف منظراً مألوفاً من قرية فوربسفيده التي سبق ذِكرها. ويسميّه ريلكه في بعض رسائله في تلك الفترة: «المنزل الذي يتوسّط البِرَك»، «والمنزل الذي لا طريق تفضي إليه».

الدّربُ الذي لا تقدرُ هذه القريةُ الصّغيرةُ أن تستوقفَه،
ينأى ببطءٍ ويغوصُ في الظّلام.

هذه القريةُ الصّغيرةُ إنْ هيَ إلاّ
ممرٌّ بين فضاءينِ، يأهله الضّيقُ والانتظار،
هيَ دربٌ ولدتْ من نهجٍ محفوفٍ بالبيوت.

مَن غادروا القرية ساروا طويلاً
وكثيرٌ منهم ربّما ماتوا في الطّريق.

* * *

أحياناً ينهض أحدُهم أثناءَ العشاء[١]،
يخرجُ ويسيرُ بلا انتهاء، -
في اتّجاهِ كنيسةٍ تنتصب هناكَ في الشّرق.

ويباركُه أبناؤه مثلَ ميّت.

وآخرُ يموتُ في عقرِ داره

(١) تستحضر هذه «البالادة» (الحكاية الشعريّة) أسطورة ذائعة عن سهل فيستيرفيده Westerwede الألمانيّ، الحافل بالمستنقعات التي يعتقد سكّان المنطقة أنّها تؤوي طيلة آلاف السنوات حضور الموتى العجيب والمقلق. ويجمع ريلكه بالأسطورة مصيراً منذوراً للهيام والنفي يلخص علاقته الحميمة بهذه الأرض الشماليّة.

ويظلُّ مقبوراً في المائدةِ والكأس،
في حين يمضي أبناؤه عبرَ العالَم
صوبَ الكنيسة التي نَسِيَها هوَ.

* * *

حارسٌ ليليٌّ هوَ الجنون[1]،
ذلكَ أنّه يسهر.
كلَّ ساعةٍ يتوقّف ويضحك
ويبحثُ للّيلِ عن اسمٍ،
ويُسمّيه: سبعة، ثمانية وعشرين، عشرة...

وهوَ يحمل في اليدِ أداةً مثلّثة،
يجعلها ارتجافُ يدهِ يرتطم
بحافّة البوق الذي لم يعدْ هوَ يعرفُ أن ينفُخَ فيه
وهوَ ذا يُطلِقُ أغنيةً يُهديها إلى كلِّ البيوت.

يُمضي الأطفالُ ليلةً هانئة،
وهم يسمعونَ في أحلامهم الجنونَ يَسهر.
لكنّ الكلابَ تفلتُ من سلاسلها

(١) يرجع ريلكه هنا على الأرجح إلى خرافة شعبيّة، وإلى موضوع «الحارس الليليّ»، هذا الموضوع الرّومنطيقيّ الحاضر بخاصّة في كتاب «سهرات» (١٨٠٤) المنسوب إلى بونافنتورا Bonaventura.

وبأجسامها الضخمةِ تمضي هائمةً داخلَ البيوت،
وترتجفُ مع أنّ الجنونَ قد غادرَها،
وتتوجّس من عودته.

❊ ❊ ❊

سيّدي، هل سمعتَ بأولئكَ القدّيسين؟[١]

حتّى المُعتَكَفاتُ المُحكَمةُ الإغلاقِ كانت تبدو لهم
مفرطةَ القُربِ من الضّحكِ ومن الضّوضاء،
فهربوا إلى أعماق الأرض.

كلٌّ منهم كانَ عندما ينفُخُ على شمعته
يطردُ الهواءَ القليلَ الباقيَ في حفرته،
كانَ ينسى عمرَه ووجهَه،
ويعيش كَمنزلٍ بلا نوافذ،
ولا يموتُ، كأنّه ماتَ منذُ زمنٍ بعيد.

نادراً ما يقرأون؛ كلُّ ما يُجاورهم فقدَ نضارتَه،

---

(١) يصف هنا دير بيسيرسكي تحت - الأرضيّ الذي سبق أن قابلناه في قصيدة «أنت ترث خضرة. . .» في «كتاب الحياة الرّهبانيّة». وكانت لو أندرياس - سالومي قد وصفتْ هي الأخرى في مذكّراتها الرّوسيّة حشود الحجّاج الهائلة هذه. وهؤلاء الموتى - الأحياء المحفوظة موميااتهم في التربة والمعروضة على الحجّاج يذكّرون بالمقبورين في المستنقعات في القصيدة ما قبل السّابقة «أحياناً ينهض أحدهم أثناءَ العشاء».

كأنّ الثّلجَ تغلغلَ في كلّ كتاب،
وكما تتدلّى من رقابهم المُسوح،
فلديهم يتدلّى المعنى من كلِّ كلمة.
ما عادَ يخاطب بعضُهم البعض،
وفي الدّهاليز المظلمة عندما يُخمِّن أحدُهم مرورَ جارِه
فهو يُدلّي شَعره الطّويل،
ولا واحدَ منهم كان يعلم
إن لم يكنْ جارُه ماتَ وقوفاً.
ثَمَّ، في صالةٍ مستديرة
تغتذي من الزّيتِ قناديلها الفضّيّة،
كان أولئكَ الرّفاق يجتمعون أحياناً
أمامَ أبوابِ ذهبٍ كما في جنائنَ ذهبيّة،
وتغوص نظراتهم المرتابةُ في الأحلام،
ويجعلون لِحاهم الطّويلةَ تُهسهِسُ برقّة.

كانتْ حياتهم بِسعةِ ألفِ عام
منذُ لم يعدْ يشطرُها النّهار واللّيل؛
وكما لو كانتْ جرَفتْهمْ موجة
عادوا إلى أحضانِ أمّهاتهم.
على مقاعدهم كانوا يتلملمون كأجنّة،
برؤوسهم الضّخمة وأيديهم الصّغار،
وما عادوا ليأكلوا، كأنّهم يتغذّون
من هذه الأرض المُنطمِرين هم فيها في الظّلام.

اليومَ يُعرَضون على آلافِ الحجّاج
الآتينَ من الفيافي ومن المدُن
موجاتٍ تتقاطرُ على الدَّير.
همْ هاجعونَ هنا منذُ قرونٍ ثلاثة
دونَ أن تتعفّنَ أجسادُهم.
وكالنّور المُلتاثِ يتراكمُ الظّلام
على هيئاتهم الرّاقدةِ الكبيرة،
المحفوظةِ بسريّةٍ تحتَ الأكفان،ـ
واشتباكُ يَدَي كلٍّ واحدٍ بصورةٍ لا فكاكَ فيها
يُثقِلُ على صدرِهِ مثلَ جبَل.

أيّها السيّدُ العريقُ يا ذا الجَلال،
أنسيتَ أن تبعثَ لهؤلاء المقبورين
بموتٍ يَخطفهم بكاملِهم،
ذلك أنّهم غاصوا في جوفِ الأرض؟
هل مَن يتشبّهون بالموتى هم الأقرب
إلى الحالةِ التي ينَدحر فيها الموت؟
هل هذه هيَ الحياةُ الشاسعةُ الموعودةُ بها جثثُ مخلوقاتِك،
والمزعومُ أنّها تدومُ أبعدَ من موتِ الزّمان؟

أما زالوا صالحينَ لتُدخلَهم في حساباتك؟
أتراكَ تَحفظُ هنا كؤوساً لا تفنى
لتملأَها ذاتَ يومٍ بدمك،

أنتَ يا منَ يزدري بكلِّ قياس؟

* * *

أنتَ المستقبلُ، فجرٌ واسع[1]
يحتضنُ سُهوبَ الأبديّة.
صيحةُ الدّيك أنتَ بعدَ ليلِ الزّمان،
النّدى وصلواتُ الفجرِ والفتاة،
والمغتربُ والأمُّ والموت.

أنتَ هذه الصّورةُ المُتحوّلة
التي تنبثقُ من القدَرِ متوحّدةً أبداً،
لا أحدَ يحتفي بها ولا أحدَ يبكيها،
صفحةٌ غير مكتوبةٍ مثلَ غابة.

أنتَ كنه الأشياء العميق
الذي يحجبُ معنى كينونته،
والذي يتجلّى للأشياءِ كلِّها باختلاف:
يابسةً للمركبِ، ومركباً لليابسة.

* * *

(١) هذه القصيدة، على ما فيها من عناصر دينيّة واضحة، وبالتعويل على ضمير الخطاب الذي يصلح في الألمانيّة للجنسين (أنتَ وأنتِ)، يمكن أن تخاطب اللّه أو لو أندرياس ـ سالومي سواء بسواء.

أنتَ الدّيرُ الحاملُ النّدوب،
بكاتدرائيّاتكَ العتاقِ الاثنتين والثلاثين[١]
وكنائسكَ الخمسين المبنيّةِ حيطانها
من الرُّخامِ وعينِ الشّمس[٢].
كلُّ ما في هذا الدّير
يكتنفُه أحدُ تراتيلك،
عتبةً لبوّابتكَ العظيمة.

في منازلَ واسعةٍ تُقيمُ الرّاهبات،
هؤلاءِ الأخوَاتُ المظلماتُ اللاّئي عددهُنّ سبعمائةٍ وعشْر.
تمضي إحداهنّ أحياناً إلى النّبع،
وتظلّ أُخرى منعزلة،
وكما يفعل الآخرون عندَ الغروب
تنقشُ ثالثةٌ في المَسالكِ السّاكنةِ إهابَها النّحيف.

لكنّ أغلبهنّ لا يُرَين؛
فهنّ معتكفاتٌ في صمتِ الحُجُرات،
كلحنٍ محبوسٍ في الصّدرِ العليلِ لِكمنجة،
لا أحدَ يعرف أن يعزفَه.

---

(١) تنتصب أعلى دير كييف تحت ـ الأرضيّ اثنتان وثلاثون كنيسة تصبح هنا اثنتين وثلاثين كاتدرائيّة منتشرة في هذا المنظر الذي يصفه ريلكه بأسلوب شهوانيّ وتزيينيّ بقدر ما هو دينيّ يذكّر بقوّة بال «يوغنذشتيل» («الأسلوب الشابّ») الذي اتّبعه الشّاعر في بعض أشعار شبابه (أنظر بهذا الخصوص تصدير الدّيوان).

(٢) حجر كريم متعدّد الألوان، يُدعى أيضاً «عين الهرّ».

دائريّاً حولَ الكنائس
تنتشرُ قبور
يطوّقها الياسمينُ الخَدِرُ، وهي تتكلّم
على العالَم خفيضاً كما تفعلُ الحجارة.
عالِم لم يعد قائماً وإنْ يكنْ
ما يزال يصخبُ بإزاءِ الدّير،
تحفّه الألعابُ الطائشةُ وهو يظلّ
دائمَ التأهّبِ للمُتَع والخُدَعِ الحلوة.

ولقد ولّى: لأنّكَ كائن.

إنّه ما زال ينهمرُ كشلاّلِ أنوار،
على السّنةِ غير المكترثة؛
لكنْ لكَ أنتَ، للمساءاتِ والشعراء،
تتجلّى الأشياءُ الغامضة
تحتَ وجهها النضّاح.

* * *

ملوكُ هذا العالَم هرِمون[1]
ولن يكونَ لهم من ورَثة.

---

(١) تعبير مباشر عن نفور الشاعر من الحضارة الحديثة التي تهيمن عليها التكنولوجيا والمال. الشاعر هو أورفيوس الذي يجابه أساطير التقدّم، كما سنلاحظ في «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس». وقد يكون ريلكه استلهمَ هنا قصيدة غوته الشهيرة «خرافة *Märchen*»، التي تصوّر أربعة ملوك مصنوعين من معادن مختلفة ينتظرون تحوّلهم.

أبناؤهم يموتون في مقتبل العُمر،
وبناتهم الشاحباتُ يتنازلنَ للعنف
عن تيجانهنّ المريضة.

فتختزلُها العامّةُ إلى قِطَعِ فضّة،
ويَضْهَرُها سيّدُ العالَمِ في هذه اللّحظة،
ويصنعُ منها مكائن
تعملُ مزمجرةً بإرادته،
لكنّها ليسَ تُصاحبها السّعادة.

المعدنُ يحنُّ إلى وطنِهِ. إنّه يُريد
أن يغادرَ هذه القِطَعَ وهذه الآلات
التي تهَبه حياةً ضئيلة.
المصانعُ وجواريرُ المال
سيَهجرُها ويعود
إلى شرايينِ الجبالِ التي فَصَدوها،
فتنطبقُ هيَ عليه من جديد.

* * *

سَيستعيدُ الكلُّ عَظمته وقوّته[١].

---

(١) إنّ نبوءة عصر ذهبيّ قادم، التي يطْلقها البيت الخامس، تعيد القارئ إلى ينابيع الفكر الرّوسويّ (نسبة إلى جان ـ جاك روسو Jean-Jacques Rousseau)، وسوف يجد التصوّر الميثولوجيّ لعودة إلى حضارة ما قبل مسيحيّة وما قبل صناعيّة تعبيره الشعريّ الأكمل في عمل ريلكه الشعريّ «سونيتات إلى أورفيوس». وليس ريلكه الكاتب الوحيد من حقبته الذي مارس «نقد الحضارة الحديثة» هذا، الذي=

سَتستعيدُ الأرضُ تواضعَها والماءُ تموُّجاتِه،
وتعودُ الأشجارُ سامقةً، والحيطانُ شديدة الانخفاض،
وينتشرُ في الوديان، متنوِّعاً وصُلباً،
شعبٌ من الزّارعين والرّعيان.

ولن يعودَ من كنيسةٍ يُحبَسُ اللّهُ فيها
كما يُحبَسُ عبدٌ آبقٌ ويُبكى من بَعدُ عليه
كما على حيوانٍ أسيرٍ مجروح -
وسَيجدُ الطّارقون على الأبوابِ منازلَ مضيافة،
ويكونُ في كلِّ فعلٍ وفيكَ أنتَ وفيَّ أنا
وازعٌ للتضحيةِ غير المتناهية.

لن يعودَ من انتظارٍ لعالمٍ آخرَ ولا من نظرةٍ إلى الما وراء،
بل وحدَها الرّغبةُ في عدمِ تدنيسِ شيءٍ وإنْ يكنِ الموت،
وفي التّعاملِ وأشياءَ الأرض فيما نخدمُها،
لكي لا يعودَ المرءُ مجهولاً من لَدُنِ كفَّيه.

* * *

=سنجد له لاحقاً أصداء واضحة في كتاب هربرت ماركوزه Herbert Marcuse الشهير «إيروس والحضارة». والحقّ، فباكراً ثبلورت في شعر ريلكه حركيّة تقوم على دفع كلّ من أورفيوس المغنّي ونرجس الحالم بالتقاط صورته الذاتيّة بلا اعتكار، نقول دفعهما في مواجهة بروميثيوس سارق النّار وإيكاروس الحالم بالطّيران وخرق قانون الجاذبيّة.

وأنتَ أيضاً ستكونُ عظيماً[1]،
أعظمَ مِن أنْ يتمكّنَ مِن وصفِكَ مَن قُيِّضَ له العيش
في هذا الزّمان. أكثرَ فرادةً وروعة
وأكثرَ هرَماً أيضاً من رجلٍ هرِم.

سَيُحسُّ بكَ كما يُحَسّ بقُربِ الجنائن
بفضلِ أريجها المنبعث؛
وكما يُحبُّ العليلُ أغلى أشيائه
سَتُحَبّ أنتَ برعايةٍ وحَنان.

لن تبقى صلواتٌ تحشّد الجموع
فأنتَ لا تكونُ في الجمعيّات؛
وذلكَ الذي أحسَّ بكَ والذي يمتلئ منكَ فرحاً
سيكون وحيداً على وجهِ الأرض:
منبوذاً ومندمجاً في آنٍ معاً،
متجمّعاً في ذاته ومشتّتاً،
ومبتسماً وسْطَ سيول الدّمع،
صغيراً كمنزلٍ، وقويّاً كَمملكة.

* * *

(١) تعزّز هذه القصيدة وتُفخّم خطاب القصيدة السابقة. هنا يُستعاد الموضوع المحوريّ لـ «كتاب السّاعات»: سيتحقّق اللّه، لا عبرَ الكنيسة، التي يدعوها الشّاعر، بازدراء واضح، «جمعيّة»، بل على أيدي» المتوحّدين العظام»، من أمثال الشعراء. وفي هذا الرّفض لـ «جمهور المصلّين» ترتسم أيديولوجيّة للبطولة (الفرديّة) أفاد منها منتقدو الديموقراطيّة بسهولة.

لن يكونَ في البيوت من سَلام[1]
إلاّ إذا ماتَ أحدٌ وحمَلوه،
أو امتثلَ أحدُهم لإيعازٍ سِريٍّ،
فأمسكَ بالعصا ولباسِ الحجّ،
ومضى يسألُ في أصقاعٍ غريبة
عن الدّربِ الذي يعرفُ أنَّك تنتظرُه فيه.

أبداً لن تخلوَ الدّروب
ممّن يَسعونَ إليكَ كما إلى تلكَ الوردة
التي تُزْهِرُ مرّةً كلَّ ألفِ عام.
حشدٌ غامضٌ ويكاد يكون غُفلاً
ما إن يَبلغُكَ حتّى تظهرُ عليه علائمُ التّعَب.

لكنّني أبصرتُ مواكبَهم؛
ومُذْذاكَ أحسبُ أنَّ الرّياح
تهبُّ من عباءاتهم طالما كانوا في حركة،
ثمّ تهدأُ ما إنْ يَضطجعون
لفرطِ ما كان طويلاً سَيرُهم في السُّهوب.

* * *

---

(١) تكمل هذه القصيدة عمل القصيدتين السابقتين، وفي الأوان ذاته تدشّن سلسلة القصائد المخصّصة للحجّ، ممّا يفسّر العنوان المعطى لهذا الكتاب المكتنز بذكريات ريلكه في روسيا وأوكرانيا، وكلتاهما من مواضع الحجّ المسيحيّة.

هكذا ينبغي أن أسعى إليكَ: ناشداً عندَ أعتابِ بيوتٍ غريبة[١]
صَدَقةً لا تغذّيني إلاّ على مضض.
وعندما أضلُّ في تشابك الطّرُق
سألحقُ بأكثرِ الرّجالِ هرَماً.
سأُرافقُ شيوخاً ضئيلين،
وعندما يسيرونَ أرى مثلَما يرى النّائم
رُكَبَهم تنبثقُ من أمواجِ لِحاهم
كجزُرٍ لا شجرَ فيها ولا من أدغال.

أولاءِ نحنُ تجاوَزنا عمياناً كثيرين،
يُبصِرونَ بأعيُنِ أبنائهم،
ورجالاً يشربون من ماء النّهر
ونساءً تَعِباتٍ وحبالى كثيرات.
والجميعُ قريبون منّي بصورةٍ غريبة ـ
كأنَّ الرّجالَ يرونَ فيَّ ابناً لسلالتِهم،
وكأنَّ النّساءَ يلقين فيَّ صديقاً،
ثمّ إنّه حتّى الكلابُ إليَّ ركضَتْ.

* * *

(١) يستند هذا الضّرب من التعاطف مع الأفراد الذين يلتقيهم الشاعر إلى مقت ريلكه للحشود السياسيّة، ولكنّ تجربة الانصهار الإيجابيّ بالغير التي عاشها هو أثناء ليلة الفصح التي أمضاها في ساحة الكرملين بموسكو ليست عديمة الصّلة بتنظيره الشعريّ لهذه الرّغبة في تحقيق القُرب.

ربّاه أريدُ أن أكونَ جمهرةَ حجّاج[1]،
أن آتيَ إليكَ في موكبٍ كبير،
وأكون حصّةً منكَ كبيرة:
أنتَ يا مَن أنتَ حديقةٌ عامرةُ المَمرّاتِ بالحرَكة.
عندما أسير كما أنا، وحيداً أبداً ـ
مَن ترى يلاحظُ ذلك؟ مَن يُبصرني إليك أسعى؟
مَن يفتنُه مرآيَ؟ مَن يتحوّلُ بباعثٍ منه؟ مَن يلفي نفسه
على أهبةِ تغيير قناعاتِه؟
كأنَّ شيئاً لم يحدُثْ،
يواصلُ الآخرونَ الضّحكَ. فأشعرُ أنا بالسّعادة
لأنّي أسيرُ كما أنا، فعَلى هذا النّحو
لا يقدرُ أيٌّ من أولئكَ الضّاحكينَ أن يُبصرَني.

* * *

في النّهارِ أنتَ خبرٌ تتناقلُه الأفواه،
يزنّرُ الحشدَ بالشّائعاتِ فيما يتنقّل،
أنتَ ذلك السّكونُ الذي يُهيمنُ بعدَما تدقُّ السّاعة،
وينغلقُ ببطء.

بقدرِ ما ينحدرُ النّهار
ناحيةَ المساء بإيماءاتٍ تزداد وهناً،

---

(١) يَنشد ريلكه الانصهار في الحشد لأنّ هذا الأخير مرئيّ، ولأنّ هذه التظاهرة الأسطوريّة المتمثّلة في الحجّ ممنوعة عادةً على الفرد (الهامشيّ). وتندرج فكرة المنظوريّة هذه (أن يكون الفرد منظوراً أو مرئيّاً) في تطوّر رؤية ريلكه لوظيفة الشاعر أو شاكلة وجوده.

يكبرُ وجودكَ ربّاه. وَمثلَ دُخان
يصّاعدُ ملكوتُكَ من كلِّ السّقوف.

* * *

صبيحةُ حجّاجٍ. من الأسرّةِ القاسية[1]
التي كانَ كلُّ واحدٍ سقطَ فيها البارحةَ كَرجلٍ مسموم،
ينهضُ ما إنْ يرنُّ أوّلُ الأجراس
حشدُ أناسٍ هُزَّلٍ يرفعون عقيرتَهم بصلواتٍ صباحيّة
تلفحها حرارةُ شمسٍ مبكّرة:

أناسٌ طوالُ اللِّحى يَنحنون،
وصغارٌ يتخلّون بوقارٍ عن ملابسهم التي هيَ من الفرْو،
ونساءٌ سُمرٌ من تِفليس وطاشقند
يتلفّعنَ بعباءاتٍ ثقيلةٍ من الصّمت.
ومسيحيّون بإيماءاتِ مسلمين
يمدّون عندَ النّوافير أيديَهم
كأكوابٍ بلا قُعورٍ أو كأوعية
يتغلغلُ فيها الماءُ مثلَ روح.

---

(١) هذه القصيدة التي تبدو أجواؤها بالغة القرب من عالم «الإخوة كارامازوف» لدستويفسكي يتمثل موضوعها المحوريّ في الدّاء الرفيع أو نوبات الصّرع التي يعاني منها بعض كبار الرّسُل والعظماء.

يُغطّسون فيها أوجههم من أجل الشّرب،
أو يرفعون بِيُسراهم أثوابهم
ويرشّون على صدورهم الماء،
فهي أشبه ما تكون بوجهٍ بالدّمعِ ينْدى
ويتكلّمُ عن عذاباتِ الأرض.

وهذه العذاباتُ تُسوِّرُ المكان
بعيونٍ ذاويةٍ، وإنّكَ لا تدري
مَن هيَ ولا مَن كانتْ. ربّما كانتْ خدَماً أو فلاّحين
أو تجّاراً قد يكونون أثرَوا،
أو رهباناً بلا حماسةٍ وليسَ يَدومون،
أو لصوصاً يترصّدون مناسبةَ سرقة،
أو بائعات هوىً يذبلنَ مقرفصات،
أو أناساً يَهيمون في غابةِ أوهام ـ:
جميعُهم أمراءُ تخلَّوا
في جِدادهم العميقِ عن فائضِ نعمتهم.
هم جميعاً حكماءُ تعلّمُهم الحياةُ أشياء جمّة،
أولياءُ عاشوا في الصّحراء
حيثُ غذّاهم اللّه من سباعٍ مجهولة؛
متوحدّون ساروا في سهول
حيثُ تجلدُ وجناتِهم الكالحةَ رياحٌ عديدة،
ملؤهم خشيةٌ وتوقيرٌ لرجاء
جعلَهم يكبرونَ بصورةٍ فريدة.

تحرّروا من نَير اليوميّ وها هُمْ ملتحمون
بأراغنَ كبيرةٍ وخَوارِس،
جاثون على الرُّكَبِ ويبدون جميعاً في استرْفاع[1]
كَراياتٍ تحملُ رسوماً،
كانت مطويّةً ومخبّأةً منذ زمن:

وهيَ ذي تُنشَرُ رويداً رويداً.

كثيرون منهم يَقفون ويتملّون
منزلاً يُقيم فيه الحجّاج المرضى،
ذلكَ أنّ راهباً قد خرجَ منه منذ وهلة،
بجُبّته المجعّدة وشعرِه الواجف
ومحيّاه المعتمِ الذي ازرقّ من مرضه،
وفكره الذي أظلمتْه الشّياطين.
لقد انحنى كالمكسور نصفَين،
وارتمى شطراه على الأرض،
هذه الأرض التي بدتْ فجأةً شبيهةً بصرخة
تعْلقُ بفمهِ ولا تزيد
عن إيماءة ذراعَيه هذه التي ما فتئتْ تكبُر.

---

(١) الاسترفاع: حالة بعض الدّروايش ممّن تُنسَب لهم القدرة على الارتفاع أمتاراً عن الأرض بقوّة الإرادة والرياضة الرّوحية (المترجم).

وببطءٍ راحَ سُقوطُه يَمرُّ قربَه.

ثمّ بوثبةٍ واحدةٍ هبَّ واقفاً كأنَّ له جناحَين،
وحواسُّه المنتعشة من جديد
أوهمتْه بأنّه تحوّلَ إلى طائر.
هوَ ذا يتدلّى بينَ ذراعيه الضّامرتين
كدميةٍ مهشّمة،
يحسبُ أنّ لديه جناحين مديدَين،
ويظنّ أنّ العالمَ على مدى النّظر
قد انبسطَ تحتَ خُطاه منذُ زمان.
غيرَ مصدِّقٍ ألفى نفسَه على حين غرّة
مُعاداً إلى هذه الأماكن الغريبة،
القاعِ المخضرّ لأوقيانوسِ ألمِه.
كان سمكةً ماهرةً في الزّوغان
تسبح في غورِ مياهٍ هادئةٍ فضيّةِ اللّون أو رماديّته،
ولقد أبصرَ قناديلَ بحرٍ[1] عالقةً بصخور المرجان
وضفائرَ حوريّةِ ماء،
توشوشُ لمرورِ الموجِ عليها كالمشْط.
ثمّ أتى إلى اليابسة
حيثُ صارَ خطيباً لميّتةٍ، واحداً ممّن يقعُ عليهم الاختيار

(١) حيوانات بحرية هلاميّة وشفافة، يشبه جسم الواحد منها كرة أو قرصاً مفلطَحاً أو جرَساً.

كي لا تعبرَ فتاةٌ مروجَ الفردوس
غريبةً وبلا عريس.

تبعَها ودوزنَ خطواتِه
ورقصَ حولَها وهي ثابتةٌ في المركز،
ورقصتْ حولَه ذراعاه.
ثمّ أنعمَ النّظرَ وتراءى له
أنّ وجهاً ثالثاً تسلّل إلى اللّعبة بهدوء،
وما كان يبدو مُصدِّقاً تلك الرّقصة.
فأدركَ الرّاهبُ أنّ عليه أن يصلّي
فهذا هو مَن وهبَ نفسَه
للأنبياء تاجاً ضخماً.
ذلك الذي نضْرعُ إليه كلَّ يومٍ هوَ ذا نُمسك به أخيراً،
ما بذرناه بالأمس نحصدُه اليوم،
وإلى ديارنا نعودُ بآلاتنا المطمئنّةِ الراضية،
نعود في صفوفٍ طويلةٍ أشبه ما تكون بأنغامِ ألحان.
فانحنى الرّاهبُ عميقاً وقد اهتزّ كيانه كلّه.

لكنّ الشّيخ بدَا عليه النّوم،
فلم يرَه، مع أنّ عينَيه ما كانتا غافيتَين.

ولكنّ الرّاهبَ انحنى عميقاً
حتّى أنّ رجفةً سرتْ في أعضائه.

لكنّ الشّيخ لم يلاحظْه.

فأمسكَ الراهبُ العليلُ بشعرِ رأسه
وطفِقَ يضربُ بالشّجرةِ نفسَه كمَنْ يهزّ ثوباً.
لكنّ الشّيخَ بقيَ هناكَ لا يكاد يَنظر إليه.

فأمسكَ الرّاهب نفْسَه بيدَيه
كَمَنْ يُمسِكُ بيدَيه سيفَ عدالة،
وراحَ يضربُ ويضربُ حتّى لقد جرَحَ الحيطان
وفي ذروةِ الغضبِ غاصَ في جوفِ الأرض.
لكنّ نظراتِ مبهمةً كانت تصدرُ عن الشّيخ.

فتجرّد الرّاهبُ من ردائه كما تتخلّص ثمرةٌ من قشرتها،
وإلى الشّيخِ مدَّه جاثياً على ركبتَيه.

فأقبل إليه الشّيخُ أخيراً؛ أقبلَ كما إلى صغير
وسألَه بنبرةٍ حانيةٍ: «أوَ تدري مَن أكون؟»
كانَ يدري. فتمدّدَ خفيفاً
تحتَ ذقنِ الشّيخ، مثلَ كمنجة.

* * *

هوَ ذا ينضجُ البربَريسُ الأحمر[1]،
ونجومٌ قديمةٌ تلهثُ واهنةً في العُشب.
مَنْ لمْ يَكُ أصبحَ ثريّاً عندما يرحلُ الصّيف
لن يكفّ عن الانتظار ولن يملكَ أبداً ذاتَه.

مَن لا يقدرُ أن يُغمضَ الآنَ عينَيه،
موقناً من أنَّ فيوضاً من الرّؤى
لا تنتظرُ في داخلهِ سوى أن يتقدّمَ اللّيل
لتنبثقَ في ظلُماتِه ـ
فهوَ هالكٌ لا محالةَ كمثْلِ شيخ.

لا شيءَ سيأتيه ولا نهارَ مرصودٌ له،
وكلُّ ما يحصل له يكذبُ عليه بوقاحة؛
حتى أنتَ يا إلهي، يا مَن أنتَ مثْلُ حجرٍ
يجرُّه إلى القاعِ يوماً بعدَ يوم.

* * *

---

(١) تبدو هذه القصيدة مبتعدة عن نبرة الكتاب الحاليّ، وترتبط بوشيجة قويّة بواحدة من أشهر قصائد ريلكه في الافتقار إلى الوطن: «نهار خريفيّ» («كتاب الصُّوَر»).

لا عليكَ، ربّاه، إنّهم يقولونَ: «هذا لي»[١]
أمامَ كلِّ ما يتحلّى بالصَّبْر.
فَهُمْ كالرّيحِ تلامسُ الغصون
وتقولُ: هيَ ذي **شجَرتي**.

لا يكادون يُحسّون
باشتعالِ ما تلمسه أيديهم -
مع أنّهم ليسَ يقدرون أن يمسكوه ولو من أطرافِه
دونَ أن يَلسعهم.

يقولون: «هذا لي» كَمنْ يريدُ أن يدعوَ أميراً
أمامَ جَمعِ فلاّحينَ قائلاً: «يا صديقي»
والأميرُ خطيرُ الشأنِ - وبعيدٌ جدّاً.
يُضيفون ضميرَ المُلْكِ إلى حيطانِ بيوتِهم التي لا تعرفهم،
ولا يعلمون مَن هو الربُّ في منزلهم.
يقولون: «هذا لنا» ويحسبون أنفسَهم ملاّكين
في حين ينغلق أمامَهم كلُّ شيء،
كما يزعم بهلوانٌ مُضجِر

---

(١) يرى ريلكه في استخدام ضمير التملّك للشخص المتكلّم (mein, meine في الألمانيّة، الياء في العربيّة) مطبّقاً على اللّه («إلهي») أكبر أشكال التّجديف، وهو نفسه لم يستخدمها في أناشيد هذا الكتاب الثلاثة إلاّ فيما ندر، مفضّلاً استخدام «Gott» (يا ربّ أو ربّاه أو يا اللّه) على «mein Gott» («إلهي»). ويشكّل موضوع «اللاّ حيازة» (اسم آخر للفقر)، الذي يعالجه ريلكه هنا بصورة شبْه تعليميّة، هو ونقد «الامتلاك»، الموضوع الأساس للكتاب القادم في هذه المجموعة: «كتاب الفقر والموت».

أنّ «له» الشّمس والبُروق.
هكذا يقول الواحدُ منهم: «حياتي، امرأتي،
صغيري، كلبي»، عارفين أنّ هذا كلّه
ـ الحياةَ والمرأةَ والكلبَ والطّفل ـ
إنْ هوَ إلاّ صوَرٌ غريبة
ترتطمُ بها أيديهم الممدودةُ، بِعَماء.
وحدَهم العظماء يعرفون بالطّبع ذلك،
أولئكَ الذين يودّون أن يملكوا أعيناً، فسواهمْ
لا يريدون أن يُدركوا أنّ هُيامهم المسكين
لا شيءَ يجمعه بما يحيط بهم من أشياء؛
لا يريدون أن يعلموا أنّهم إذْ تطردهم
أشياؤهم هكذا ويتنكّرُ لهم مُلْكُهم نفسه،
ليسَ يملكون لا المرأةَ ولا الزّهرة
التي تتفتّحُ فيها حياةٌ غفْلٌ وواحدةٌ من أجلِ الجميع.

ربّاه، لا تسقطْ من جَلستك.
فحتّى ذلكَ الذي يُحبّكَ ويعرفُ محيّاك
في قلبِ الظّلامِ حينَ يتأرجحُ هوَ تحتَ أنفاسِك
كَلمْعةٍ من النّورِ، ـ ليسَ يمتلكُك.
وإذا ما أمسكَ بكَ في اللّيل أحدٌ

ليُدخلَكَ إلى صلواته:
فإنّكَ تبقى الضّيف
الذي سرعانَ ما يستأنفُ المسير.

فمَن ذا يقبضُ عليكَ، ربّاه؟ إنّكَ لَعائدٌ إلى نفسِك،
لا مالِكَ ليُزعجكَ بِيده،
كالنّبيذِ أنتَ، حتّى وهوَ يواصل الاختمار
يزداد حلاوةً وإلى ذاتهِ وحدَها يعود.

* * *

في اللّيالي العميقةِ أنبشُكَ أيّها الكنز[1].
لأنَّ كلّ الأشياء الباذخةِ التي رأيتُ
إنْ هيَ إلاّ فقرٌ، بدائلُ غيرُ ذاتِ بال،
لجَمالِكَ الذي لم يتجلَّ بَعدُ لأحَد.

لكنَّ الدّربَ المفضيَ إليكَ طويلٌ بصورةٍ مُرعبة،
ومهجورٌ منذ زمنٍ طويلٍ ومَحتْه الرّياح.
آه، كم أنتَ وحيدٌ. إنّكَ أنتَ الوحدة،
يا قلباً يفضي إلى وديانٍ نائيات.

(١) تبدو هذه القصيدة الختاميّة كمثل بذرة أولى أو استباق لنهاية المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو»، كما تذكّر بقصائد ريلكه المخصّصة لقانون الجاذبيّة.

ويدايَ الدّاميتان من كثْرةِ حَفْرِهِما
أرفعُهما مفتوحتَين وَسْطَ الرّيح
حيثُ تتفرّعانِ مثْلَ شجرة.
بهما أجتذبُكَ خارجَ الفضاء،
كأنّكَ انكسرتَ فيهِ يوماً
في إيماءةٍ تُعرِبُ عن نفادِ صَبر،
وكأنّكَ تسقطُ اليومَ ثانيةً على الأرض
عالَماً مرضوضاً آتياً من الأنجمِ النائية،
تسقطُ بالرقّةِ التي بها ينهمرُ مطرٌ ربيعيّ

الكتاب الثالث

كتاب الفقر والموت[1]

(١٩٠٣)

ربّما كنتُ أمضي هائماً عبرَ جبالٍ ثقيلة[2]
في جوفِ مسالكَ ضيّقةٍ، وحيداً كَمعدِنٍ لم يُستخرَج؛
غائصاً بعيداً فلا أرى من مسافة
ولا من غايةٍ؛ لا شيءَ سوى القُرْب
والقُربُ نفسُهُ صارَ حجَراً.

صحيحٌ أنّي لم أُصبح بَعْدُ مُعلّماً في الألم -
أنا البالغَ الصِّغَر في هذه الظّلمة؛
لكنْ إنْ كنتَ أَنْتَ ذلكَ المعلّمَ فلتلقِ عليَّ بكلّ ثقلِك،

(١) تعتمد هذه الترجمة طبعة ١٩٠٥ الألمانيّة لـ «كتاب الفقر والموت *Das Buch von der Armut und vom Tode*»، التي تعتمد بدورها المخطوطة التي وضعها ريلكه بنفسه للو أندرياس - سالومي في ١٩٠٣.

(٢) هذه الفقرة أو القصيدة الأولى تصوّر «أنا» الشاعر وهي ما تزال حبيسة الظلام والبحث مثل معدنٍ ما يزال خبيئاً في جوف الأرض. وفيها يستوحي ريلكه لحظات العبور المقلِق داخلَ القطار لنفقٍ يمتدّ بين مودان Modane في فرنسا وباردونيكيا Bardonecchia في إيطاليا.

ولتَأتِ إليَّ يدُكَ بكامِلِها
وسآتي أنا إليكَ بصراخي كلِّه.

❊ ❊ ❊

أنتَ يا جبلاً بقيَ بعدَ انبثاقِ المرتفعات[1]،-
يا منحدَراً بلا ملاجئَ، يا ذُرْوَةً غيرَ مسمّاة،
يا جليداً أزليّاً غرقتْ فيه كلُّ الكواكب،
يا مرتكَزاً لأوديةٍ ملأى ببخورِ مريَم[2]
ومنها يَصّاعدُ كلُّ عَبَقِ العالَم؛
أنتَ يا فمَ الجبالِ ومنارتَها
(التي لم يتَعالَ منها بَعدُ لصلاةِ العشاء أيُّ أذان).

أَسائرٌ أنا فيكَ الآنَ؟ هل أنا في البازلتْ
كَمعدنٍ غيرِ مُكْتَشَفٍ بَعد؟
بورَعٍ أردمُ صُدوعَ الصّخر
وأتحسّسُ في كلِّ ركنٍ صلابَتَك.

---

(١) بالانسجام مع الموروث الميثولوجيّ الذي أعاد إنعاشه الشعر المكرّس للطبيعة، يمثّل الجبل هنا موقعاً إلهيّاً يقف بمقابل استلاب المدن الكبيرة، ممثّلةً هنا بباريس. إلاّ أنّ هذا المستوى المضمونيّ يظلّ ثانويّاً بالقياس إلى الشّحنة الوجوديّة للقصيدة. و«الساعة الغريبة» في البيت الأوّل هي هذه التي تعمل بالتضادّ مع ساعة الإبداع الشعريّ المذكورة في أولى قصائد الكتاب الأوّل من هذه المجموعة، «كتاب الحياة الرهبانيّة».

(٢) نبات عطِر، يُدعى أيضاً «دُوَيك الجبل».

أم هوَ الضّيْقُ ما أنا فيه الآن،
الضّيقُ العميقُ في المدُن الكبيرة
الذي جعلتَني أغوص فيه حتّى عنُقي؟

آه لو عرفَ أحدٌ أن يكلّمَك
عن خواءِ المدن وجنونها،
لكنتَ هببتَ عاصفةً أصليّة،
وكنَستَها كلّها مثلَ قشورٍ جوفاء. . .

لكنْ إن كنتَ تتمسّكُ بي فلتعرفْ أن تخاطبَني؛
آنذاكَ لنْ أعودَ سيّداً لفمي
الذي لا يطالبُ إلاّ بالانطباقِ مثلَ جُرح؛
وإلى جانبي ستبقى يداي قابعتين
عاجزتَيْن عن كلِّ نداءٍ، كَكلبتَين.

سيّدي، إنّك تدفع بي إلى ساعةٍ غريبة.

* * *

إجعَلْني عاسّاً على فضاءاتِك[١]،
صَيِّرْني حارساً على صخرتِك،
هَبْني عينين لأحتضنَ
عزلةَ بحارِك؛
هبْني أن أتبعَ مجرى الأنهار

(١) إشارة إلى رحلَتي «الحجّ» اللّتين قام بهما ريلكه إلى روسيا، وخصوصاً لدير «كييف» تحت ـ الأرضيّ

ومعها أنأى عن صرخاتِ الضفاف
وأغوصَ في وشوشةِ اللّيل. . .

إلى بقاعكَ المقفرةِ أرسلْني
تلكَ التي تكنسُها رياحٌ مديدة،
والتي تنتصبُ فيها أديرةٌ رحيبة
كالمسوحِ تكسو حيَواتٍ ما عاشها أحَد[١].
هناكَ سأَلحقُ بالحجّاج،
أريد ألاّ يفصلني بعدَ الآن عن أصواتِهم
ولا عن هيئاتهم أيّ وهْم.
ووراءَ شيخٍ أعمى،
سأنتهجُ ذلكَ الدّرب الذي لا أحدَ ليعرَفه.

* * *

ذلكَ أنَّ المدُنَ الكبيرة يا سيّدي[٢]

---

(١) هذه المُسوح تذكّر بالقصيدة: «سيّدي، هل سمعتَ بأولئك القدّيسين؟»، في الكتاب السّابق.

(٢) هذه القصيدة من أشهر قصائد ريلكه، وهي تتبع نماذج (موديلات) أدبيّة عديدة منها «لوحات باريسّية» *Tableaux parisiens* لبودلير Baudelaire و«بالادة الحياة البرّانيّة» لهوفمانستال Hofmannsthal (البالادة حكاية شعريّة وجيزة) وكتابات الدانمركيّ أوبستفيلدر Obstfelder، وقد مارس هذا الأخير تأثيراً معروفاً على رواية ريلكه «دفاتر مالته. . .». وهناك خصوصاً صدمة الارتطام بباريس، إحدى أكبر المدن «البابليّة» الحديثة، التي تتّضح فيها أكثر ممّا في سواها الالتواءات الاجتماعيّة والرّضّات النفسيّة الناجمة عن انتصار العلوم والتقنية. ويجد الاستلاب العامّ تلخيصه في تعبير «الزّمن الضّئيل» الذي تتمحور حوله القصائد التالية كما تتمحور عليه رواية ريلكه المذكورة.

تائهةٌ وفاسدة؛
أكبرُها مثلُ هربٍ أمامَ النيران،ـ
لا رغدَ ليهدّئ من روعها
وزَمنُها الضّئيل يتضاءل أكثر فأكثر.

هناكَ، في حجراتٍ غائرةٍ في الأرض يعيش رجال
حيَواتِهم القاسيةَ المُثقلَةَ، خائفينَ من إيماءاتهم نفسها،
وهم أشدّ هلعاً من قطعانِ حِملان.
في الخارج تتنفّس أرضكَ وتسهر
وهمُ كائنونَ وليسَ يعلمونَ ذلك.

هناكَ، على حوافِّ النّوافذِ، يكبرُ أطفال،
يقبعون في ركنهم المظلم ذاته
جاهلينَ أنَّ في الخارج أزهاراً تدعوهم
إلى نهارٍ ملؤه فضاءٌ وريحٌ وسعادة ـ
عليهم أن يكونوا أطفالاً، وهم يكونونَ كذلك بتَعاسة.

هناكَ، تنفَتِحُ للمجهولِ فتَيات
يأسفنَ على سلامِ طفولتِهِنَّ؛
ما يشتعلنَ رغبةً فيهِ ليسَ هناك،
ولذا يَنْغلقنَ راجِفلت.
ووراءَ ستائرِ حجراتٍ خلفيّة
تأتي أيّامُ أمومتهنّ المُخيِّبة،

وليالٍ طويلةٌ يمضينها نائحاتٍ وخاملات،
وسنواتٌ باردةٌ لا كفاحَ لهنّ فيها ولا من عافية.
وفي جوفِ الظلمةِ تمتدّ أسرّةُ احتضار
تدفعهنَّ إليها رغبةٌ متعاظمة؛
وهنَّ يمُتْنَ ببطءٍ، كَمُصفَّدات،
وينطفئنَ كما تنطفئُ مُتَسوِّلة.

❊ ❊ ❊

هناكَ يعيشُ رجالٌ شاحبو الوجوهِ عقيمون[1]،
يموتونَ في دهشتهم من عالمٍ بالغ الثقَل يسحقهم.
ولا أحدَ يرى التّكشيرةَ الفاغرة
التي صارتْها على امتداد ليالٍ تنبو عن الوصف
إبتسامةُ أولئكَ الرّجال النّبلاء.

يدورون في دائرةٍ وقد أشعرَهم بالذلّ
أن يخدموا بلا عزيمةٍ أشياءَ بلا معنى،
وثيابُهم تذبلُ على أجسادهم
وأيديهمُ الفاتنةُ تهرمُ قبلَ الأوان.

---

(١) يذكّر استحضار المستشفيات هذا ببداية رواية ريلكه الوحيدة «دفاتر مالته...»، وهو سيشكّل موضوعاً «كلاسيكيّاً» للشعر الانطباعيّ الألمانيّ.

يتدافعُ الحشدُ لا يعبأُ بوجودِهم،
رغمَ ما يبدون عليه من ضعفٍ وتردُّد،ـ
ووحدَها كلابٌ لا وجارَ لها في أيّ مكان
تتبعُهم بلا صخبٍ للحظة.

لآلافِ الأوجاعِ هم مهجورون؛
كلّ ساعةٍ تدقُّ تُهاجِمهم؛
مُتوحّدينَ يدورون حولَ المَشافي،
ينتظرونَ قلقينَ اليومَ الذي فيه يُقبَلون فيها.

هناكَ يكونُ الموتُ. لا ذلكَ الذي لامستْ تباشيرُه
طفولاتِهم بصورةٍ شائقة، ـ
بل الموتُ الصّغيرُ[1] كما يُجترَحُ هناك؛
أمّا موتُهم الخاصُّ فيتدلّى منهم في فجاجتِه
لاذعَ الطّعمِ كثَمرةٍ لم تَينَعْ.

* * *

سيّدي، امْنَحْ كلَّ واحدٍ موتَه الخاصّ[2].

---

(١) موضوع «الموت الصّغير»، الموت المجرّد من العظمة الذي تتكبّده حشود المدن الكبيرة في المستشفيات، موضوع محوريّ في هذه القصائد كما في «دفاتر مالته...». ويضع ريلكه بمقابله «الموت الكبير»، الذي هو في نظره مثل «ثمرة ناضجة» لوجود غير مستلَب.

(٢) هذه الأبيات الثلاثة، التي كثيراً ما يُستشهَد بها، مستوحاة من رواية «ماريا غروبه» *Maria Grubbe*

ليكنْ موته مُنبثقاً من هذه الحياة
التي وجدَ فيها الكآبةَ وحُبّاً ومعنى.

* * *

فنحنُ لسنا سوى اللّحاء والورقة[1].
الموتُ الكبيرُ الذي يحملُه كلٌّ في داخله
هو الثَّمرةُ والمركزُ الذي حولَه يدورُ كلُّ شيء.

من أجلهِ تتدرّب الفتيات،
ويبدونَ طالعاتٍ من القياثر[2] كأشجار،
من أجلهِ يَحلمُ الصّبْيَةُ بأن يبلغوا مبلغَ الرّجال،
ومن أجله للنّسوةِ يُسِرّون
بمَخاوِفَ لا أحدَ يُزيلُها عن كاهلِهم.
من أجلِ هذه الثّمرةِ يبقى كلُّ ما أبصرتْه العينان
كَمثْلِ شيءٍ خالدٍ، وإن يكنْ زالَ منذ زمنٍ بعيد. -

للكاتب الدانماركيّ ينس بيتر ياكوبسن (١٨٤٧ ـ ١٨٨٥) Jens Peter Jacobsen، تُسأل فيها البطلة ماريا عمّا إذا كانت تؤمن بيوم الحساب وما فيه من عقاب وثواب، فتجيب: «أعرف أنّ كلّ امرئ يحيا حياته ويموت موته، هذا ما أعتقده». وتقف نظريّة «الموت الخاصّ بكلّ واحد» لدى ريلكه بمقابل فكرة اندثار الفرد على أثر موتٍ مفهوم باعتباره ظاهرة تحلّل جسديّ وليس أكثر.

(١) هذه القصيدة كتبها ريلكه على نسخة من «ستّ قصص» للكاتب الدّنماركيّ ياكوبسن (سبق ذكره). والتجسيد الأكثر تأثيراً لـ «الموت الكبير» هو وصف مالته، الشخصيّة المحوريّة في رواية ريلكه، لاحتضار جدّه من جهة أمّه، كبير أمناء القصر الملكيّ، كريستوف دتليف بريغه Christoph Detlev Brigge، الذي يغطّي صفحات عديدة من في «دفاتر مالته...».

(٢) ظهور أوّل لتضافر الشّجرة والقيثارة في شعر ريلكه.

وكلُّ مَن ابتكرَ شيئاً أو بنى صرْحاً
صارَ لهذه الثّمرةِ عالَماً: فهوَ لها الجليدُ وذوبانُه،
والريّاحُ التي هزّتْها والأشعّةُ التي منحتْها طلاوةً ذهبيّة.
إليها نفذَتْ كلُّ حرارةِ القلوب
وحُميّا الأدمغةِ المُسَخَّنَةِ إلى أعلى درجة.
ومع ذلك فملائكتُكَ يمرّون كَأسرابِ طيور
حسِبَتِ الثّمارَ فجّةً كلَّها.

* * *

سيّدي، نحنُ أفقرُ من أفقرِ الحيوانات[١]
التي تموتُ موتَها الخاصّ حتّى عندما تكون عمياء،
ذلك أنَّ أيَّ إنسانٍ لم يعرفْ بَعدُ أن يموت.
هَبْنا ذلك الموتَ الذي يعرفُ كيف
يضفرُ الحياةَ كَعرائشِ نبتة
يُزْهرُ في ظلّها شهرُ نوّارَ قبلَ أوانه.

فلئن كان الموتُ عسيراً ومجهولاً

---

(١) إنّ العديد من الصّور القاسية في هذه القصيدة تبدو وهي تبشّر بالشعر الانطباعيّ الذي سيزدهر على أيدي غوتفرد بن Gottfried Benn وهايْم Heym وخصوصاً تراكل Trakl. وإنّ عنف الحياة، الموضوع في مواجهةِ الصّورة الأسطوريّة والشعريّة لجنّةِ عدْنٍ كانت أشجارها تحمل بين ثمارها «موتاً رحيماً»، إنّما يرتبط بصورة وثيقة بالجنسانيّة (الجنس). ويبدو ريلكه هنا وهو يردّد اللّعنة التوراتيّة («ستلِدين في العذاب»)، التي تجمع الجنسانيّة بالموت و«الخطيئة الأصليّة».

فلأنّه ليس موتنا **نحن**،
بل هو شيءٌ في نهايةِ المطافِ يخطفنا
بدلَ ذلكَ الذي كان ينبغي أن يَنضَج؛
ولذا يُزمجِرُ إعصارٌ يَمحونا جميعاً.

نحنُ في رياضِكَ ننمو عاماً بعدَ عام
أشجاراً يتدلّى منها الموتُ الرّحيمُ مثلَ ثمَرة؛
سوى أنّنا نهرمُ في أيّامِ القطاف
وكأولئكَ النّسوةِ الموسوماتِ من لَدُنِك،
نحنُ منغلقونَ وسيّئون وعَقيمون.

أوَ ليسَ في كبريائي هذه شيءٌ من الظُّلم؟
أتكون الأشجارُ أفضلَ منّا؟ أصحيحٌ أنّا لَسْنا
سوى ذَكَرٍ ورحمِ امرأةٍ موهوبَينِ بإفراط؟ ـ
لقد تسافَحنا والأبديَّة
وعلى أسرّةِ العمل لسنا لِنَلد
سوى أجنّةٍ تولدُ ميّتةً لموتِنا نحن؛
ذلكَ الجنين المنبعج المتألّم
والذي يُخفي بيدَيه عينيه غير المكتملتين
كأنّه يُفزعه شيءٌ مُفزِع،
وعلى جبينهِ المفرَط السّعةِ يحملُ من الآن
الخوفَ من كلِّ ما لم يتكبّدْ بَعد، ـ
وجميعاً ننقضي هكذا كَالمُومسات،

ببطونٍ تتمزّقُ وعمليّاتٍ قيصريّة.

❊ ❊ ❊

سيّدي امنَحْ أَحَدنا العظَمَةَ والمَجد[1]

وابنِ لحياتهِ حضناً جميلاً،

وأَقِمْ عُضوَه الذّكريّ كَبَوّابة

في الغابةِ الشّقراءِ غابةِ الزّغَبِ الناشئ،

وخلالَ آلةِ ما لا يَنْقالُ[2] هذه،

ثَمِّنِ الفارسَ المنتصبَ انتصاباً

وليس الجحافلَ البِيضَ، آلافَ النُّطَفِ المحتشدة.

هَبْ ليلةً يستقبلُ الإنسانُ فيها

ما لم يبلغْ أعماقَ أحَدٍ؛

هَبْ ليلةً يُزهِرُ فيها كلُّ شيء،

واجعلها أكثرَ فوَحاناً من اللّيلك،

---

(١) هذه القصيدة ذات النبرة الجنسيّة الواضحة تبدو مضادّة للمسيحيّة ولعبادة مريم بخاصّة. وتبدو إشارات إلى فرح يوشافاط («سفر الأخبار الثاني»، ٢٠) وإلى المنّ والسّلوى وهي تؤشّر على الطريق المفضية إلى الطفولة المفقودة. يقبل ريلكه تماماً بأنْ يكون الإنسان هو «والد الموت» Todgebärer، شريطة أن يكون هذا الموت هو «الثمرة الناضجة» لحياة انتظرت «ساعتها». (ملاحظة من المترجم: هذا التصّور لموت ينبثق من حياة الكائن نفسه ويكون تتويجاً لنضجه الخاصّ ينبغي أن يبعدنا مرّة وإلى الأبد عن كلّ قراءة متسرّعة أو مُغرضة ترى مثلاً في هذه القصائد دعوة إلى الموت أو اضطلاعاً من قِبل الشّاعر بوظيفة سلبيّة أو تدميريّة.)

(٢) أي ما يتعذّر على التّعبير وينبو عن الوصف، والصّيغة مستعارة من النّفّريّ وسيكون لي إليها عودة (المترجم).

وأكثرَ هدهدةً من أجنحةِ رياحِك،
وأشدَّ فرحاً من يوشافاط[1].

هَبْ هذا الإنسان مُهلةً ليُنوعِ أطوَل،
واجعلْه يكبُرُ في أثوابٍ تتّسعُ له دوماً،
وامنَحْه عزلةَ نجْم،
وامنعْ أن تجرَحُه نظرةٌ مندهشة
عندما تتغيّر تعابيرُ وجههِ بمقتضى انفعالِه.

إجعلْه ينتعشُ بزادٍ نقيّ،
بالنّدى، لا بِلَحْمٍ مُغْتال،
بهذه الحياة المُتصاعِدة من الحقول
خفيفةً كَصلاةٍ، وساخنةً كَالأنفاس.

إجْعلْه يعرف ثانيةً ما كانتْه طفولته،
بالَه الخليَّ ذاكَ وكلَّ تلك العجائب،
والحكاياتِ المُفعَمةَ بثراءٍ لا يَنضب
في سنيِّهِ الأولى حيثُ يتفتَّحُ الفِكر.

وفي الختامِ مُرْهُ بأن ينتظِرَ تلك السّاعة

---

(١) صار يوشافاط ملك يهوذا بعد وفاة أبيه آسا، وخاض حرباً مع ملك اسرائيل، وفي بيت ريلكه إشارة إلى عودة يوشافاط ورجاله إلى أورشليم فرحين بعد انتصارهم، دخلوها «بالعيدان والكنّارات والأبواق» («سفر الأخبار الثاني»، ٢٠، ٢٧).

التي يَلِدُ هوَ فيها الموت:
معلّمَه المُتَوَحِّدَ والهامسَ كَحديقةٍ واسعة،
والملمومَ أخيراً بعدَ ترحالٍ طويل.

***

أنزِلْ علينا آيَتَكَ الأخيرة[1]،
تَجَلَّ وسْطَ هالةِ جبروتك،
هبْنا اليومَ، بعدَ ولاداتِ كلِّ هؤلاء النّسوة،
الأمومَةَ البشريّةَ الصّارمة.
لا تُحَقِّقْ، أيّها الوهّاب الأعظم،
حلُمَ المَرأَةِ التي تريد أن تكون أمّ الله، ـ
بل أقِمِ الكائنَ الأساسيَّ الأوحدَ: ذلك الذي يَلِدُ الموت،
ثمَّ مُتجاوزاً أيديَ مُطارِديه
أَوْصِلْنا إليه.
فها أنا أبصر مُناقضيه الكثار،
إنّهم أوفَرُ من أكاذيبِ هذا الزّمان ـ
ولأنّه سيظهرُ في بَلدِ المتهكّمين

(١) هذه القصيدة تبدو كمثلٍ إنجيل جديد: فـ «والد الموت» موضوع بمقابل «والدة اللّه» (أي مريم). والشاعر الذي يأتي بالبشارة الجديدة يريد في نهاية القصيدة، وفي آنٍ واحد، أن يرقص أمام تابوت عهده، كما فعلَ داود عندما جيء بتابوت العهد إلى أورَشليم، وأن يكون هو البشير، على غرار يوحنّا المعمدان، المعروف أنّه أوّل من بشّر بيسوع. هو إذَنْ ضرب من عهد ثالث يأتي عبر الشّعر. (تابوت العهد هو الصّندوق الذي وضع فيه موسى الوصايا العشر).

فسينعتونه بالحالِم: لأنّ مَن يسهر
هو حالِمٌ أبداً في عُرْف مَن يسْكرون.

لكنْ أنتَ أحْلِلْه في برَكتِك،
واغْرِسْه في قديمِ مَجدِك؛
ودعني أكونُ الرّاقصَ حولَ تابوتِ العهدِ هذا،
وفمَ هذا المُخلّصِ الجديد؛
هبْني أن أكون البشيرَ والمعمدان.

❊ ❊ ❊

أريد أن أحتفل به، ومثلَ البوّاقين[1]
أريد أن أسيرَ في طليعةِ الجيشِ وأنا أصرُخ.
ينبغي أن يهدرَ دمي بأقوى من البحار،
وأن يرقَّ كلامي ليُشتهى كلامُه هوَ
دونَ أن يُبلبلَ الفكرَ كما تفعلُ الخمر.

وفي ليالي الرّبيعِ، عندما يكون
قد بقيَ حول سريري بضعةُ أنفار،
أريد أن أنضَجَ في تناغُمِ قيثارَتي

(١) كان النبيّ داود عازفاً على القيثارة (يدعوها تراجمة «العهد القديم»: «الكنّارة») أمام شاوُل قبل أن يصبح قائداً عسكرياً ومعلّماً في تأليف المزامير والعزف على آلات النّفخ النّحاسيّة.

بلا صخبٍ كَمِثْلِ نيسانَ في بلدان الشّمال،
الذي يتأخّر في مجيئه ويكون بالغَ القلقِ على كلٍّ ورقة.

ذلكَ أنّ صوتي قد اتّبعَ طريقين،
فصارَ عطراً وصرخة:
العطرُ يمهّد لمجيء ذلك الكائن من أقصى الأقاصي،
والصرخةُ ينبغي أن تكون لعُزلاتي
وجهَها وغبطتها ومَلاكها.

❊ ❊ ❊

وإذا ما بَعثرتَني ثانيةً في المدُنِ وقلقها،
فاجْعَلْ هذين الصَّوتينِ يتبعانني أبداً[1]
أريدُ أن يصاحباني في ذُعر الزّمان،
وأريدُ أن أصنع لكَ من غنائي سريراً
أنّى رغبتَ.

❊ ❊ ❊

المدنُ الكبيرةُ زائفةٌ، إنّها تَخْدَع
النَّهارَ واللّيلَ والحيواناتِ والأطفال؛

---

(١) تتمة للقصيدة السابقة، تعلن عن العودة إلى رعب زمن المدينة الكبيرة.

سكونُها كاذبٌ وصخبُها كاذب
وكاذبةٌ أشياؤها المدجَّنة.

لا شيءَ من الواقعِ الشّاسعِ الذي يقوم حولَك
والذي لا ينفكّ يستحيل إلى صيرورة،
ليقومَ في المدُن الكبيرةِ. نفحاتُ رياحِك
تهوي في الأزقّةِ التي تهبها وقْعاً آخر،
وفي ذلك التأَرجُح يصبح زئيرُها
حائراً ومُربِكاً ومحموماً.

ثمّ إنّها تعصفُ أيضاً بمشاتلِ الزّهرِ وأروقةِ الحدائق:ـ

* * *

ذلكَ أنَّ ثمّةَ حدائقَ ـ زرَعَها ملوك(١)
تروَّحوا فيها ردحاً من الزّمن
في صحبةِ فتيّاتٍ كنّ يجمعنَ بباقاتهنّ
موسيقى ضحكهنّ العجيبة.

---

(١) هنا حنين إلى العهود القديمة يعبّر عنه ريلكه أيضاً في قصيدة «المتنزَهات» («قصائد جديدة»، القسم الثاني). وهنا يكمن في الواقع أحد أكبر تناقضات عمله الشّعريّ، وهو تناقض ملحوظ لدى بعض أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إذ تجد لديه تعبيراً عن الفقر باعتباره فضيلة، وفي الأوان نفسه انجذاباً إلى عالَم الموسرين. وليس هذا الانجذاب غريباً على استيهام الانتماء إلى النّبالة الذي كان يداعب خيال ريلكه منذ شبابه.

كنّ يُنعِشنَ هذه الرّياض التّعِبة،
ويَهمسنَ كالنّسيمِ بينَ الأدغال،
وَيَتلألأنَ في القطيفةِ والمُخمَل،
وكشاكشُ الحرير في قمصانهنّ الصباحيّة
تُصلصِلُ على الحصى كَجدوَل.

والآن تفعلُ الحدائق كما فعلوا ـ
تستسلم بلا صخبٍ ولا نأمة
للألوانِ الصّارخةِ لربيعٍ غريب،
ونيرانُ الخريفِ ببُطءٍ تُفحِّمها
على مشواةِ الأغصانِ الواسعة التي تبدو
كَاشتباكِ ألفِ علامة
صُنعَ منها ببراعةٍ سياجٌ حديديٌّ أسوَد.

وخلالَ الحدائقِ يأتلقُ القصر
(كَسَماءٍ كابيةِ الأنوار عكِرة)
مُثقَلاً وكَمنْ يغرقُ في الأحلام،
يغرقُ هوَ في «البورتريهاتِ» الذّابلة التي تملأ صالاتِه،
غريباً عن الحفلاتِ الباذخةِ ومن قبلُ متنازِلاً،
صامتاً وصَبوراً كمِثلِ ضَيْف.

* * *

كما رأيتُ قصوراً ما برحتْ تحيا[١]؛
إنّها تَتبخترُ كَتلك الطّيور
التي لا تُطلقُ إلاّ ناشزَ الصّرَخات.
ثمّةَ أثرياءُ كثُرٌ ويريدونَ الارتقاء، ـ
سوى أنَّ الأَثرياءَ **ليسوا** بأثرياء.

ليسوا أثرياءَ كما كانَ رؤساءُ قبائلِكَ من الرّعيان
الذين كانوا يدثّرون السّهولَ الخُضْرَ الألقة،
إذْ يغطّونها كَسماءٍ صباحيّة،
تتبعهم قطعانهم وهي ما تزال موسومةً بالظلام.
وعندما يُخَيِّمون وتكونُ أوامرُهم
قد خمدَتْ في الليل المستأنَف،
فكأنَّ روحاً أُخرى تستيقظ
على أراضي انتجاعهم المستوية ـ:
كانتِ الحُدَبُ المظلمةُ لجِمالهم
تحيط تلكَ البلادَ بِمِثْلِ بهاءِ الكثبان.

ورائحةُ الماشيةِ تبقى في آثارهم

(١) يعتمد ريلكه في هذه القصيدة لتعريف الغنى على سلسلة عبارات منفيّة (كأنْ تعرّف القصير بأنّه «غير طويل»). ويبدو له الأغنياء شديدي الشّبه بالطواويس، التي تتميّز بألوانها الزّاهية وصوتها المخيف. وهو يفضّل عليهم الشّعوب الصحراويّة، خالقة الديانات التوحيديّة، والمجتمع الروسيّ، مبتكر التديّن المتقشّف، وإلى هؤلاء يضيف نظام المدن ـ الموانئ الكبيرة القديم، التي كان أنموذجها يتمثّل في البندقيّة.

تطوفُ طيلةَ عشرةِ أيّام،
ثقيلةً وحارّةً ولا تتلافى مجرى الرّياح.
وكما تنهمرُ خمورٌ مُسكِرةٌ طوالَ الليل
في المنزلِ العامرِ بالأنوارِ من أجل عُرْس،
فهكذا كانَ لبنُ أتاناتِهم يُراق.

لا ولا هُم أثرياءُ كما كانَ شيوخُ القبائلِ في الصّحراء
الذين كانوا في اللّيلِ يستريحونَ على بُسُطٍ مهترئة،
ولكنّهم يرصّعونَ باليواقيتِ أمشاطَ الفضّة
المنذورةَ لأفَراسهم الأَثيرة.

ولا كما كانَ أولئك الأمراءُ غيرُ المكترثينَ بالتِّبر
ما دامَ لا يتضَوَّعُ منه أيُّ عطْر،
والذين كانوا طيلةَ حياتِهم المتخايلة
يحتفلون بالعنبرِ والصندلِ وزيتِ اللّوز.

ولا كما كان ذلكَ القيصرُ الرّوسيُّ الشّاحبةُ أساريرُه
الذي أورثتْه السّماءُ ممالكَ عديدة،
ولكنّه بشَعرهِ المنتفشِ من فرطِ الحزن،
وجبينهِ الهرِمِ الملتصقِ ببَلاطِ الأرضيّة،
كانَ يُمعن في البكاءِ لأنَّ ساعةً واحدة
لم تكنْ مرصودةً له في أيِّ فردَوْس.

ولا كما كانَ قناصلُ موانئِ أحلافِ التُّجار،

الذين كانوا مهمومينَ بتجاوزِ وجودِهم
في صُوَرٍ مرسومةٍ لا تُضاهى،
ثمّ بتجاوزِ هذه الصُّوَر نفسها في الزّمان[1]؛
والذين كان واحدُهم يتلفّعُ بمعطفِ مدينته الذهبيّ،
أشبهَ ما يكونُ بورقةٍ مطويّة،
وخفيضاً يتنفّسُ تحتَ فودَيه الأبيَضَين. . .

أُولاءِ كانوا أثرياءَ أملَوا على الحياة
أن تكونَ غيرَ متَناهيةٍ، رصينةً ولاهبة.
لكنَّ أيّامَ الأثرياءِ ولَّتْ
ولن يطالبَكَ أحدٌ بإعادتها؛
لكنِ اجعلِ الفقراءَ يُصبحون فقراءَ من جديد[2].

* * *

فَهُمْ ليسوا فقراءَ. ليسوا سوى غيرِ أثرياء[3]،

---

(١) يذكّر بكون هؤلاء القناصل كانوا أيضاً رعاة للفنون يجدون في اللّوحات التي تُرسَم بفضل رعايتهم للفنّ وسيلة لتجاوز الوجود الماديّ، وهذه اللّوحات نفسها يتجاوزونها في الزّمان بمعنى أنّ هذا الأخير يأتي بلوحات أخرى ضمن مسيرة تصاعديّة وابتكارات مضطردة.

(٢) هذا البيت يدشّن رؤية ريلكه لما يدعوه «الفقر الحقّ».

(٣) بعدما ينعت الفقراء، بمفردات تذكّر بـ «سفر أيوب»، بأنّهم نفايات الأرض، يستعير موضوعات «عِظَة يسوع الكبرى» للسيّد المسيح، خصوصاً موضوع تطويب الفقراء. وهذه الاستعادة تُهيكلها أدوات تعبير استدلاليّة (الفاء أو «ذلك أنّ. . .»)، وهذا ما يقود إلى البيت المنفصل الشّهير الذي يلي هذه القصيدة.

من دون إرادةٍ ولا عالَم؛
همْ بأفظعِ المخاوِفِ موسومون،
وفي كلّ مكانٍ يُجَرَّدون من أوراقهم كالأورادِ ويُشوَّهون.

صوبَهم يتطايرُ غبارُ المدُن،
وبهم تلتصق النّفايات.
صِيتُهم سيءٌ كَسريرِ مصابٍ بالجُدَريّ،
يُرمَونَ مثلَ شظايا زجاجٍ أو كَهياكلَ عظميّة،
أو كَتقويمِ عامٍ فائت، -
ومع ذلكَ فإذا كانتْ أرضُكَ في الضّيقِ يوماً
فستقدرُ أن تضْفرَهم إكليلَ ورد
وأنْ تحملَهمْ كَرُقْيَة.

ذلك أنّهم أنقى من الحجارةِ النقيّة،
هم الدابّة العمياءُ في خاتمةِ العُمر،
بالغو البساطةِ وعائدونَ إليكَ بلا انتهاء،
وليس يرغبونَ ولا يحتاجون إلاّ شيئاً:

أن يكونوا فقراءَ كما هُمُ حقّاً.

* * *

فالفقرُ[١] نورٌ للأعماقِ كبير[٢].

* * *

إنّكَ أنتَ الفقيرُ، أنتَ المُعوزِ[٣]،
الحجرُ الذي لا مأوى له،
المجذومُ الذي يلفظونَه،
والذي يسكنُ صوتُ ناقوسِه الخشبيِّ[٤]
كالهاجسِ أبوابَ المدينة.

---

(١) كان هذا البيت، الذي يمثّل هنا لوحده قصيدة، البيت الأوّل من فقرة إضافية للقصيدة السابقة حذفها ريلكه وأبقى منها على هذا البيت. وهو يذكره أيضاً في رسالة إلى زوجته كلارا في ٣ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٠٧، وذلك بخصوص الرسّام فان غوغ Van Gogh، الذي يقارنه هو بالقدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ، المعروف بفلسفته في الفقر، والذي لن يتأخّر عن الظهور في القصائد التالية من هذا الكتاب. وفي الرّسالة المذكورة يقول ريلكه «إنّ الفقر قد اغتنى» (اغتنى بذاته طبعاً).

(٢) لقي هذا البيت الشهير القائل: «Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...» ترجمات عديدة شديدة التباين، ففي الفرنسيّة تجد من يترجمه بمعنى: «ذلك أنّ الفقر ألقٌ جوّانيٌّ كبير» (ريمي لامبريكتس Rémy Lambrechts)، ومن يترجمه بمعنى: «ذلك أنّ الفقر نورٌ للدّاخلِ عظيم» (جان ـ كلود كريسبي Jean-Claude Crespy)، ومن يترجمه بمعنى «ذلك أنّ الفقر نورٌ للرّوحِ ساطعٌ» (جاك لوغران Jacques Legrand)، وأخيراً من يترجمه بمعنى: «ذلك أنّ الفقر نورٌ عظيمٌ داخلَ القلب» (آرتور أداموف Arthur Adamov)، ومن الصّيغة الأخيرة يقترب اختيار المترجم الإيطاليّ لهذا العمل في «البلاياد» الإيطاليّة (تشيزاره ليفي Cesare Lievi): «الفقرُ نورٌ للقلبِ عظيم». وقد آثرَ كاتب هذه السطور الامتثال لبساطة تعبير ريلكه وللمعنى الفعليّ للمفردة Innen («في الدّاخل» أو «في الأعماق»)، ولم يحرفْها باتّجاه «القلب» أو «الرّوح» (المترجم).

(٣) هو نشيد في تمجيد القدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ (١١٨١ ـ ١٢٢٦)، قدّيس الفقراء الذي تقول أسطورته أنّه كان كليم الأشياء والحيوان. إسمه الشخصّي الحقيقيّ هو حنّا، ودُعيَ فرانتشيسكو لمعرفته الواسعة لأغاني التروبادور الفرنسيّين وقصائدهم، أخذَها عن أبيه.

(٤) كان المجذومون يحملون أدوات أو نواقيس خشبيّة صغيرة يصدر عنها صوت قويّ، يحملونها ليتجنّبهم المارّة.

ذلكَ أنك لا تملكُ شيئاً، وإنّكَ لَبِفقرِ الرّياح،
لا يكادُ مجدُكَ يسترَ عُريَكَ، والثوبُ الفقير
الذي يلبسه اليتيمُ في كلِّ يوم
لهوَ أفخمُ بكثيرٍ ـ ويكاد يكون قِنْية.

أنتَ فقيرٌ كَتململاتِ الجنين الأولى
في رحمِ فتاةٍ ترغبُ في إخفائه،
وتعصرُ خاصرتَيها لتَخنق
نفحةَ الأُمومةِ الأولى هذه.

أنتَ فقيرٌ كَمُزَنِ الرّبيع(١)
التي بانهمارها تُبهِجُ سقوفَ المدينة،
وكَأمنيةٍ تُداعب خاطرَ معتقَلين في زنزانة
تحرمهم من العالمِ أبدَ الدّهر.
وكَالمَرضى في سريرهم، هم الذين تكفيهم اضطجاعةٌ مختلفة
ليشعروا بالهناءة؛ أو كَزهورٍ تنمو بينَ سِكّتَي حديد
فقيرةً وتاعسةً وسْطَ ريحِ الأسفارِ المجنونة؛
وكَاليَدِ التي نبكي في راحتها، فقيرٌ أنتَ، فقيرٌ حقّاً...

وما يكونُ بإزائكَ الطائرُ المرتجف،

(١) مطر الربيع هو أحد الرموز المتواترة في شعر ريلكه. أنظر خصوصاً خاتمة المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو».

والكلبُ الذي لم يحظَ بِقوتٍ منذ بضعةِ أيّام،
ونكرانُ الذّات هذا،
وهذه الكآبةُ الجامدةُ الطويلةُ الأمدِ عندَ الحيوانات
التي أُقفِلَ عليها ونُسِيَتْ؟

وجميعُ هؤلاء الفقراءُ في ملاجئهم اللّيليّة
من يكونونَ بإزائك وبإزاء وحشتكَ أنت؟
هم أحجارٌ صغيرةٌ، لا طواحين -
ومع ذلكَ فهم يطحنونَ شيئاً من الخُبز.

إنّكَ أنتَ المُعوِزُ في عمقِ ذاتِك،
المُتسوِّلُ الذي يُخفي وجهَه؛
وردةُ الفقرِ الفخمة،
التحوُّلُ السَّرمديّ،
تحوّلُ الذّهبِ نوراً شمسيّاً[1].

أنتَ المطرودُ من وطنه، المتكتّم،
الذي ما عادَ يخرجُ إلى العالَم،
إذْ هوَ أكبرُ وأثقلُ من أن يُستخدَم.
في الرّيح تأزرُ. إنكَ لَشبيهٌ بِقيثارة

---

(١) للقدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ نشيد شعريّ عنوانه «نشيد إلى الشّمس». وريلكه يقدّمه هنا باعتباره خيميائيّاً «مقلوباً»: فباختياره الفقر، يحوّل القدّيس نور الشّمس ذهباً، أي الذّهب الشعريّ الذي ينير الأشياء.

يتحطّمُ كلُّ من أرادَ أن يعزفَ عليها.

* * *

فيا أيّها العارفُ، يا مَن تأتيك معارفُكَ الجمّة[1]
من الفقر، لا بل منَ الفقر المُفرط:
لا تدَعِ الفقراءَ يُرمَونَ إلى العراءِ بعدَ الآن
ويُدفَعُ بهم إلى الضغينة دفعاً.
الآخرونَ يبدون كالمُقتلَعين؛
أما همْ فكَفصيلةٍ من الزّهر
ينهلونَ نماءهم من الجذور، وهمْ عَطِرون
كالحبَقِ وأوراقُهم مُخرَّمةٌ ولَدْنة.

* * *

تأمّلهم الآنَ وانظرْ:
بمَ هم شبيهون إلى حدٍّ ما؟
في حراكهم يبدون كَالمُقيمين وسْطَ الرّيح،
وهمْ في سكونِهم كَمثْلِ أشياءَ يُقبَض عليها باليَد.
وفي أعينهم مهابةُ ذلكَ الظلام
الذي يكتنفُ الحقولَ الوضيئة

(١) هذه القصائد والقصائد الخمس التالية لها تُقرأ باعتبارها فقرات نشيد واحد في تقريظ الفقر والفقراء.

عندما تستعجلُ الانهمارَ مُزنةُ صيف.

* * *

هُمْ مسمَّرونَ، أشباهُ أشياء.
وعندما يُدعَون إلى منزل،
فهمْ كَرفاقٍ يُعاودون التلاقي،
ببساطةِ المكانِ يمتزجون،
وفي الظّلالِ يتلاشَون كَأداةٍ غير مستخدَمة.

همْ كَحُرّاسِ كنوزٍ مخبوءة
يصونونها ولمّا يرَوها، ـ
همْ مجذوبونَ كَسفينةٍ صوبَ الأعماق،
منشورونَ ومعرَّضون،
كَشراشفَ تُنشَر على العشب.

وانظرْ كيفَ تسيرُ في أقدامهم الحياة
كَحياةِ الحيوانِ المشدودةِ إلى كلِّ طريق
بألفِ وثاقٍ؛ مفعمةً أبداً
بذكرياتِ الحجارةِ والثلجِ والحقول الفتيّة،
حقولٍ خفيفةٍ ونديّةٍ تلاعبها الرّيح.

معاناتهم آتيةٌ من المعاناة الكبرى

التي مسخَها الإنسانُ هموماً صغيرة؛
بينَ أريجِ الأعشابِ وتسنّناتِ الصّخر
ينحصرُ مصيرهم كلُّه ـ وهمْ يحبّون كلا الشيئين
ويمضون سائرينَ كما في مروجِ عينيك،
كَيَدينِ تداعبانِ قيثارة.

❊ ❊ ❊

كَأيدي النّساء أيديهم
مخلوقةٌ لمختلِفِ ضروبِ الحنانِ الأموميّ؛
لها فرحُ طيورٍ تبني أعشاشَها،ـ
وهيَ ساخنةٌ إذْ تحتضِنُ وهادئةٌ إذْ تستسلِم،
تحسبُ الواحدةَ منها إذا ما لمستَها كأساً.

❊ ❊ ❊

فمُ الواحد منهم كَفمِ تمثالٍ نصفيّ
لم يخرجْ منه صوتٌ ولا نفثةٌ ولا قُبلة
ولكنّه يحيا بحياةٍ منصرمة
تلقّتْ هذه الأشياءَ كلَّها وصاغتْها الحكمة،
والآن تشمخُ كَالعارفِ بكلِّ شيء ـ
على كونها لا أكثرَ من صورةٍ، حجرٍ، شيء...

❊ ❊ ❊

من بعيدٍ تتناهى أصواتهم،
كانتْ قد شرعتْ بالسّيرِ قُبَيلَ الفجر،
وانتشرتْ في الغابات الكبيرة،
وفي مسيرتها طيلةَ أسابيع
كَلَّمتْ في الحُلم دانيال[١]،
وأبصرتِ البحرَ وصارتِ تتكلّم على البحر.

* * *

وعندما يرقدون فكأنّما أُعيدوا
إلى كلِّ ما يُعيرُنا إيّاهُم بدمائة
وكالخبزِ في أيّام المجاعة تراهم
مفرَّقين على أنصافِ اللّيالي وعلى الأسحار،
وكالمطرِ هُم ممتلؤون
بانهمارِهم في الخصوبةِ الفتيّةِ للظلُمات[٢].

---

(١) دانيال النبيّ: يحمل أحد أسفار «العهد القديم» اسمه، وصل إلى بابل ضمن العبرانيّين المسبيّين، ونال ثقة نبوخذنصّر وصار مفسّر أحلامه. كان الوحي يأتيه وهو نائم. أنظر توظيف صورة النّوم هذه في القصيدة التالية.

(٢) يمثّل المطر قانون الجاذبيّة الأرضيّة، العزيز على ريلكه، الذي يضعه هو في مواجهة غواية الطّيران المتسرّع. كما يشكّل إحدى الاستعارات الجنسيّة الكلاسيكيّة التي يرجع إليها ريلكه بالتّعويل على التّضافر القديم بين كلٍّ من الصّوفيّ والجنسانيّ، ليعبّر عن الانصهار «الموناديّ» (الأحَديّ) الذي يكون فيه الشّاعر واحداً والأشياء، والذي سيمتصّ حتّى اسمه كما لاحظنا في حالة الرّاهب المتكلّم في «كتاب الحياة الرّهبانيّة» (أنظُر القصيدة التي مطلعُها: «الاسمُ لنا كَمِثْلِ نورٍ»).

آنئذٍ لا يبقى من أسمائهم أدنى دمغة
على أجسادِهم التي تَضَّجِعُ استعداداً
للإخصابِ كأنّها حبّاتٌ من ذلك البِذار
الذي ستظلُّ أنتَ منه تهبطُ إلى أبدِ الدّهر.

* * *

وانظرْ: جسدُ الواحدِ منهم مثْلُ خَطيب[1]،
بالغُ الطّولِ، يَتهادى كمثْلِ جَدوَل،
وحياتُه مشبوبةٌ وجميلة
وشائقةٌ كَحياةِ شيءٍ جميل.
يَجمعُ في نحافته الضَّعفَ وذلكَ القلَق
الذي ورثَه هوَ من نِساءٍ كثيرات،
لكنّ ذكَرَه قويٌّ، وكَما يفعلُ تنّين،
يرتقبُ غافياً في وادٍ من الحَياء.

* * *

(١) هذه السّلسلة من الأبيات الشخصيّة النّبر نشيد لتقريظ العضو الذكريّ (الفالوس)، ولسيل المنيّ الذي يلمّح إليه ريلكه غير مرّةٍ في هذه الصّفحات. وتتمثّل واحدة من ثوابت عمل ريلكه في الاحتفاء بالجنسانيّة المتحرّرة من الأكاذيب الدينيّة. ولعلّ في التنّين إشارة غير مباشرة إلى القدّيس جرجس الذي قهرَه، أي إلى سيفه الخاصي. أنظر قصيدة «القدّيس جرجس» في القسم الثّاني من «قصائد جديدة».

وانظرْ: سوفَ يعيشون ويتكاثرون،
ولن يقهرَهم الزّمان،
سوفَ يَنْمون كَعِنبيّات الغابات،
وبحلاوتهم يُدثّرون الأرض[1].

طوبى لِمن لم يتملّصوا قطّ،
ولمن يتكبّدونَ المطرَ ثابتينَ وبلا سقف؛
إليهم ستأتي كلُّ مواسمِ الحصاد،
وستكتنزُ ثمارهم بالعصير.

سوفَ يدومون أبعدَ من كلّ نهاية،
ويبقون بعدَ كلِّ الممالكِ التي تفقد معناها،
وكَأيدٍ استراحتْ بما فيه الكفاية،
ينهضون عندما تكون أيدي
جميعِ الطبقات
وجميعِ الشعوبِ قد تعبتْ.

❊ ❊ ❊

---

(١) يرجع مديح الفقراء هنا إلى كلمات الله في «سفر التكوين» (١، ٢٨): «إنموا واكثُروا واملأوا الأرض. . .»، وإلى كلمات السيّد المسيح في «عظة يسوع الكبرى» المعروفة بـ«الموعظة على الجبل» («إنجيل متّى»، ٥ و٦ و٧؛ «إنجيل لوقا»، ٦، ١٧ ـ ٤٩): «طوبى لفقراءِ الرّوح/ فإنّ لهم ملكوتَ السّموات، إلخ.».

إنتشلْهم فحسبُ من خطيئةِ المدُن[1]
حيثُ كلٌّ شيءٍ هوَ بالنسبة إليهم سعارٌ وفوضى،
وحيثُ في غورِ نهاراتٍ غاصّةٍ بالصخب
ييبسونَ وقوفاً على أقدامهم ومن الصّبرِ ينزفون.

أفمَا لهم على الأرضِ من فضاء؟
عمَّ تبحثُ الرّيحُ يا ترى؟ ومَن ذا يشربُ سطوعَ الجداول؟
وفي حُلُمِ شطآنِ البِرَكِ العميق
أما من انعكاسٍ للمنزلِ والعَتبة؟
همْ ليسوا بحاجةٍ إلاّ لمكانٍ متواضع
يجدون فيه كفايتَهم كالأشجار.

* * *

منزلُ الفقيرِ كمِثْلِ خيمة[2]
يصبحُ فيها السّرمديُّ قوتاً،

---

(١) الفقر في نظر الشّاعر هو بحدّ ذاته ثراء. أمّا فقر الإنسان في المدن الكبيرة فيقود إلى «صخب» الثورة الصناعية والاجتماعيّة، الذي يلقى لدى ريلكه نقداً «محافِظ النّزعة» متواتراً، تتضافر معه نزعة روسويّة (نسبة إلى الفيلسوف جان ـ جاك روسو) اجتماعيّة ترمز إليها هنا الأشجار.

(٢) الفقر في عُرف ريلكه هو رفض الإثراء رفضاً عامداً. وبصورة مفارقة لم يلتفت ريلكه إلى أنّ «الخيمة» Alterschrein التي استخدمها صورةً لمنزل الفقراء، والتي تذكّر بخيمة العبرانيّين إبّان تيههم، هي نفسها التسمية التي منحتها أولى الحركات الثوريّة في القرن التاسع عشر لاجتماع الثوريّين، فهي «سلف» المفردة «خليّة» المستخدَمة في تشكيل الأحزاب الشيوعيّة. وفي الفقرة الأخيرة إشارة إلى ولادة يسوع في مذوَد ببيت لحم.

وعندما يقبل المساء فهوَ يتجمّع
بلا صخبٍ في دوائرَ رحبة
وإليها يأوي ممتلئاً بالأصداء.

* * *

منزلُ الفقيرِ كمِثْلِ خيمة.

* * *

كَيَدِ طفلٍ هو منزلُ الفقير،
لا تقبضُ على ما يُريده الكبار،
بل على جُعَلٍ مزخرَفِ الشّفرات،
وعلى حصباءَ مستديرةٍ يجرفها التيّار،
وعلى الرّملِ الذي يهرب من الأيدي وعلى الأصدافِ التي لها رنين؛
ومنزلُ الفقيرِ معلّقٌ في الفضاءِ كَميزان،
يسجّلُ أدنى وزن،
وطويلاً يتأرجحُ قبلَ أن تستعيد
كفّتاه توازنَهما.

* * *

كَيَدِ طفلٍ هو منزلُ الفقير.

* * *

وكالأرضِ هوَ منزلُ الفقير:
لَمعانُ بلَّوْرٍ قادم،
يُظلِمُ تارةً ويأتلقُ طوراً بمقتضى مسقطِه الهارب؛
فقيرٌ هو كالفقرِ اللاّهبِ لإسطَبْلٍ، -
لكنْ في بعضِ المساءاتِ يكون هوَ الكلّ،
وعنه تصدرُ كلُّ النّجوم.

* * *

لكنَّ المُدُنَ لا تريد إلاّ ما هو خاصّتها[1]،
وهي تقتلعُ في طريقها كلَّ شيء،
تكسرُ الحيواناتِ كالخشبِ الميّت
وتحرقُ بنارها شعوباً عديدة.

النّاسُ فيها خَدَمُ ثقافة،
يفقدون بعمقٍ مقاييسهَم وتَوازنَهم،
ومسيرتُهم المتجرجِرةُ كمِشيةِ الحلَزون
يدْعونَها «تقدُّماً» هم الذين لم يفعلوا سوى أن ضاعفوا سُرعتَهم.
كَبائعاتِ الهوى يتحسّسونَ تحتَ خِضابِهم أنفسَهم،
وما أكثر ما يصخبون بزجاجِهم ومَعادنهم.

* * *

(١) ينبع فساد المدن الكبيرة، الذي يتصب وراءه وجه «البغيّ المشهّرة» في «رؤيا يوحنّا» (١٧، ١ - ١٧)، من «تراكم رأس المال». وفي بداية المرثيّة العاشرة من «مراثي دوينو» يستعيد ريلكه بصورة شبه حزفيّة سجاله هذا ضدّ الأموال المتراكمة وملاذ المدينة التي تتسبّب باستلاب الإنسان.

ما عادوا ليقدروا أن يكونوا أنفسَهم؛
كأنَّ مُشعبِذاً يقلّدُهم في داخلِهم كلَّ يوم،
والمالُ يتكدّسُ ويسلبُهم طاقتَهم،
عاتياً كرياحِ الشّرقِ - وهُمُ الصّغار جدّاً،
مُفرَغونَ، ينتظرون من النبيذِ ومن كلِّ هذه السّموم
التي تجري في أمزجةِ الحيوانات والبشر
أن تُثيرهم لينصرفوا إلى مهمّاتهم الزائلة.

* * *

بسببهم يأْلَمُ فقراؤك[1]؛
ويُثقل عليهم كلُّ ما يرَون،
يلسعهم البردُ كاندفاعاتِ الحُمّى
ويُطرَدونَ من المنازل فيَهيمون
في الليلِ كَمَوْتى مجهولين؛
همْ محمَّلونَ بجميع صنوفِ القذارة؛
والبصاق يُغطّيهم مثْلَ جِيَفٍ تحتَ الشّمس؛
تشْتمُهم كلُّ مناسبةٍ، تشْتمُهم غوايةُ العاهرات،
والسيّاراتُ والمصابيحُ هي أيضاً تشْتمُهم.

---

(١) في هذا الوصف لمساوئ فقر المدن يتبع ريلكه درس بودلير. وهو يستعيد الموضوع نفسه باستفاضة في روايته «دفاتر مالته...».

فإذا كان من فمٍ ليُحاميَ عنهم،
فاجعلْه أنتَ طليقاً ولينفتحْ.

* * *

أينَ ذلك الذي تحرّرَ من كلِّ مُلْكٍ ومن الزّمان[١]،
والذي كان له مثْلُ هذه القوّةِ على معانقةِ الفقر
بحيثُ تجرّدَ من ثيابه في السّوق
ومشى عارياً يتحدّى عباءةَ الأُسقُفِ الباذخة؟
هوَ أكثرُ الخلْق عمقاً ومحبّة،
هوَ الذي جاءَ وعاش كَسَنةٍ جديدة
الأخ الأسمرُ[٢] لجميعِ شحاريرك،
مَن وَجدَ على هذه الأرضِ ما يَسْحرُه،
وعثرَ على مناسباتِ جذلٍ ومُتعة؟

---

(١) كان ريلكه قد قرأ سيرة القدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ بقلم بول ساباتييه Paul Sabatier (١٨٩٤)، التي لقيت نجاحاً مشهوداً ومنعَها الفاتيكان. وفي نصّه النثريّ «رسالة العامل الشابّ» يستعيد ريلكه الأفكار التي صاغها القدّيس نفسه في عمله «نشيد إلى الشّمس» وفي نصوص أخرى، والتي تعبّر عن الاتّحاد العميق بأشياء العالَم. كتب ريلكه في النصّ المذكور: «أن نمسك بالأشياء الأرضيّة كما ينبغي، بتعاطف ومحبّة وانسحار، باعتبارها الخير الوحيد المعطى لنا إلى حين: كذلك هي أيضاً، إذا أمكن الكلام بتعابير مبتذلة، الشاكلة الكبرى التي بها يعمل اللّه، وهذا هو ما أراد القدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ التعبير عنه في قصيدته «نشيد إلى الشّمس»، الشّمس التي بدتْ له في لحظات احتضاره أشدّ سطوعاً من الصّليب، فليس هذا الأخير قائماً إلاّ من أجل الإشارة إلى وجهة الشّمس». أمّا القسم الثاني من القصيدة فهو نشيد احتفاليّ بإيروسيّة شاملة أو كونيّة يختفي فيها اسم القدّيس نفسه في سيل من الاستعارات الدالّة على بذار الإنسان، في ضرب من القران بين الإيروسيّة والدّين يحمل نبرات مضادّة للمسيحيّة ولرجال اللاّهوت.

(٢) هنا كناية، فسُمرته آتية من سمرة مسوحه الرّهبانيّة.

فهوَ ما كانَ ممّن يكبرون في سأمِهم،
ويصيرونَ أكثرَ فأكثرَ افتقاراً إلى الفرَح؛
كانَ يخاطبُ الأزهارَ الصّغيرةَ كما يخاطبُ إخوانَه الصّغار،
كانَ يسيرُ خلالَ المروجِ متكلّماً
على نفسه ومساعيه
التي جعلتِ الأشياءَ تحيا بمسرّة؛
ما كان نورُ قلبه يعرف حدوداً
ولا منه كانتْ تُحْرَم أبسَطُ الأشياء.

كان يخرجُ من نورٍ ليذهبَ دون انقطاع
إلى نورٍ آخرَ أعمقَ من سابقه،
وكان مُعْتَكَفه[1] مغموراً فرَحاً.
كانت الابتسامة تتّسع على وجهه
وتعيد ملاقاة طفولته وحكاياته،
وتنضجُ كَمُراهَقةِ فتاة.

عندما كان يغنّي فحتّى الأمس
والأيّامُ التي نُسِيَتْ كانت تنبثقُ من جديد،
كانَ سكونٌ يهبط على الأعشاش
ووحدَها تصرخُ قلوبُ أخواتِهِ الرّاهبات

---

(١) أي الصّومعة التي يمارس فيها عيشه وتأمّلاته، وسبقَ أن أشرتُ إلى أنّني آثرتُ هذه المفردة على كلمة «المخبسَة» (المترجم).

التي كان هوَ يلمسُها مثلَ خطيب.

ثمّ كان طَلْعُ أغانيه يتطاير
من شفتيه الحمراوَين بلا صخب،
وحالِماً يُحلّق صوبَ أولئك العاشقات،
وينهمرُ في التويْجات المُنفَتحة
وعميقاً يغوص في كؤوس الأزهار.

وهنَّ كنّ يستقبلنَه، هوَ الطّاهر،
في أجسادهنَّ التي كانت هيَ أيضاً أرواحهنّ،
وكانت أعينهنّ تنطبقُ كَالأوراد
وشعرُهُنّ يمتلئ بليالي عِشق.

كانَ يستقبلُه الكبيرُ والصّغير.
وغيرُ ملاكٍ كروبيٍّ كانَ قد ذَهبَ ليُبشّر
حيواناتٍ كثيرةً بأنّ إناثها ستَحبل -
وطلَعتْ منها فراشاتٌ فائقةُ الجمال:
لأنّ كلَّ الأشياء عرفتْه،
وعلى يدَيه أُخصِبَتْ كلُّها.

ويومَ ماتَ خفيفاً ويكادُ يكون غفْلاً،
انتثرَ جسدُه وطَفِقَ بذارُه يجري
في الجداولِ ويغنّي في الأشجار،

ويغشى الأزهارَ ويتملاّها بهدوء.
هاجعاً كانَ يغنّي؛ وعندما جاءتِ الرّاهبات
رحنَ يندبنَ الرّجلَ الذي أحببْنَه.

* * *

إلى أينَ حمَلَه غناؤه، هوَ الكائنُ المنير؟[1]
أوَ لا يُحسّ به من بعيد
الفقراءُ، مُنتظِروه
هو الذي كان فتوّةً وتهليلاً؟

حبّذا لو بَزَغَ في مساءاتِهم،
هوَ النجمُ الكبيرُ لِمَساءِ الفقر!

---

(١) يعود ريلكه في هذه القصيدة الختاميّة بصورة مباشرة إلى الموضوع الأساسيّ لعمله هذا، ألا وهو الفقر. وكما في الطقوس الاحتفاليّة االقديمة، يظهر القدّيس فرانتشيسكو الأسيسيّ مثل «نجم كبير لِمساء الفقر». نجم المساء هذا هو أيضاً نجم الصّباح، المعروف بـ «نجمة الرّعيان»، وهذا ما يّتلاءم خير تلاؤم مع الفقر «الريفيّ» للقدّيس. كما تشير النّجمة المذكورة إلى فينوس، ممّا يجمع الموضوع المعالَج بالجَمال أيضاً.

المحتـــوى

---

(١) العبارات المطبوعة بأحرف مائلة هي الأبيات الأولى من القصائد التي لا تحمل بالأصل عناوين (المترجم).

هذا الكتاب

لم يكن راينر ماريا ريلكه متكيّفاً وحقبتَنا. ولم يفعل هذا الشّاعر الغنائيّ الكبير سوى أن قادَ الشّعر الألمانيّ إلى الكمال لأوّل مرّة في تاريخه. لم يكن إحدى ذُرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعالي التي يسير عليها مصير الفكر الإنسانيّ من عصر إلى عصر. إنّه ينتمي إلى السّيرورة الطّويلة الأمد للتراث الألمانيّ لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتّى ينمو، إلى الاحتماء بجدارِ أيّة أيديولوجيّة، ولا أيّة نزعة إنسانويّة، ولا أيّ نظام فكريّ، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أيّة جهة كانتْ، معلّقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرّر، إلى حركة الفكر.

الروائيّ النّمساويّ روبَرت موزيل **Robert Musil**، ١٩٢٧


ISBN 978-3-89930-335-3
9 783899 303353





